Proletarisches Theater

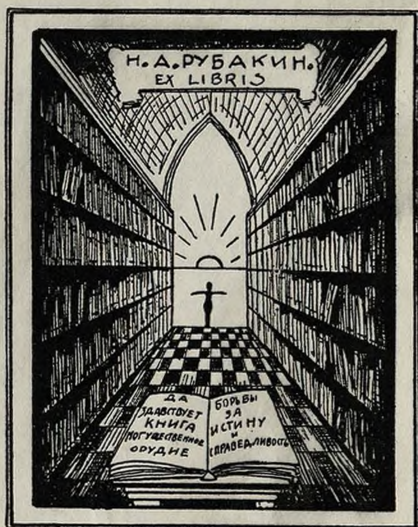
Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins

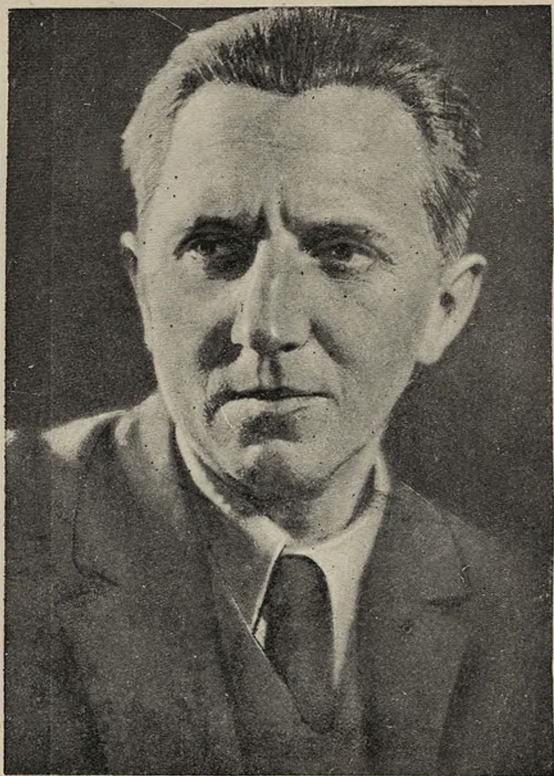



ЭРВИН ПИСКАТОР

# ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

ОГИЗ • ГИХЛ • 1934


Н. А. РУБАКИН.
EX LIBRIS
ДА ЗДАВСТВУЕТ КНИГА МОГУЩЕСТВЕННОЕ ОРУДИЕ
БОРЬБЫ ЗА ИСТИНУ И СПРАВЕДЛИВОСТЬ



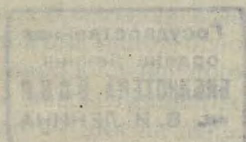
ЭРВИН ПИСКАТОР.

ЭРВИН ПИСКАТОР



# ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

АВТОРИЗОВАННЫЙ ПЕРЕВОД
М. ЗЕЛЬДОВИЧ






ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА
1934

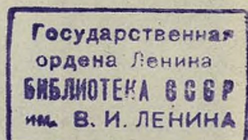
*Обложка художника М. А. Шишловского.*

*

*Редактор Г. Диамент.*

*

*Техн. редактор В. Яковлева.*








*ПЛАН УНИВЕРСАЛЬНОГО ТЕАТРА*

ПРЕДИСЛОВИЕ

## ТЕАТР ПОБЕЖДАЮЩЕГО КЛАССА

Классовая насыщенность политического театра, за который борется Эрвин Пискатор, отражает в значительной мере те сдвиги, которые имели место среди художественной интеллигенции послевоенной Германии. Война и революция, обострившие до крайности классовые противоречия, получили также свое яркое выражение в тех многочисленных группировках, которые образовались на фронте искусства. Версальская система, возложившая огромные военные контрибуции на германский народ, сузив производственную базу, выбросила громадные массы трудящихся на улицу. Количество голодающих росло со дня на день. Силами социал-демократических вождей буржуазия ликвидирует завоевания Ноябрьской революции. Но удары, нанесенные революционному пролетарскому авангарду убийством Либкнехта и Розы Люксембург, компенсировались внутренним созреванием и количественным ростом компартии. Борьба против предательской политики социал-демократии способствовала усилению борьбы против оппортунизма в собственных рядах. Революционная партия перестраивает свои ряды. Она ищет новые формы для охвата многомиллионных масс трудящихся, восставших во время революции для строительства новой жизни, на борьбу против эксплоатации и гнета. «История вообще, история революции в частности, всегда богаче содержанием, разнообразнее, разностороннее, живее, «хитрее», чем воображает самая лучшая партия, самые сознательные

авангарды наиболее передовых классов. Это и понятно, ибо самые лучшие авангарды выражают сознание, волю, страсть, фантазию десятков тысяч, а революция осуществляет в моменты особого подъема и напряжения всех человеческих способностей сознание, волю, страсть, фантазию десятков миллионов, подхлестываемых самой острой борьбой классов» (Ленин, Собр. соч., изд. 2-е, т. XXV, стр. 234. «Детская болезнь «левизны» в коммунизме»).

В этот исторический момент на сцене появляется «политический театр» Пискатора, который был призван средствами театра, средствами искусства дать ответ на насущные проблемы дня.

Театр Пискатора — это своеобразная форма, это своего рода сценический политический памфлет, разоблачающий классового врага. Для осуществления своих замыслов Эрвин Пискатор не останавливается ни перед какими экспериментами. Для него не существует театральных догм и вечных законов. Единственный закон, которым Пискатор руководствуется, — это закономерность, вытекающая из необходимости осуществления основной идеи, связанной с показом той или другой пьесы. Всюду, в любой постановке, в любом спектакле, в любом эксперименте, основной смысл заключается в обличении лица спекулянта, буржуя, контрреволюционера, оппортуниста, социал-демократа. Словом, театр Пискатора снимает маску со всех «благородных» лиц современного буржуазного общества и тем самым служит интересам революционного пролетариата.

Такая целеустремленность, являющаяся совершенно новой не только по своему содержанию, но и по форме, превращала театр Пискатора в единственный художественный революционный остров на общем фоне театральной реакционной рутины, от которой еще не успел освободиться театр военного времени. Хотя театр Пискатора появился после отлива первого вала революции, все же это был театр побеждающего, восходящего революционного класса. Он был призывом к новым революционным действиям, это было искусство, которое стремилось стать на уровень эпохи.

Творчество Пискатора показывает, как он в любых условиях, на разных этапах своего развития сумел придать каждой постановке революционное лицо. Опыты, эксперименты, проделанные Пискатором с первыми сценическими ревю — от обозрения «Ротер Руммель» до «Конъюнктуры»

Лания через «Грозу над Готландом», «Швейка», «Распутина», «Берлинского купца», «Знамена» — были проникнуты искренним революционным сознанием и стремлением служить классовым пролетарским интересам. А сделать это было нелегко потому, что все эти пьесы, далекие от понимания действительности с точки зрения революционного марксизма и ленинизма, шли по линии попутническо-сочувствующей (революции) драмы. «Не только отдельные постановки, но театр в целом был экспериментом... Это был эксперимент по отношению к публике, по отношению к драме и режиссуре» (Пискатор).

Пискатор принес в театр новые идеи, новое слово. Его задача заключалась в переделке профиля современного театра, превращении его в орудие политического воспитания масс. Он хотел создать театр, который не только созвучен революции, но который помогал бы созданию революции. «Вся моя деятельность в «Фольксбюне» была не больше как попытка переделать драматургическую продукцию на социально-революционный лад, толкать ее вперед и углублять» (Пискатор). Эти попытки являются звеньями общей цепи его системы. Правда, не всегда они давали желаемые результаты. Театру Пискатора не хватало жизненного нерва — драматургии. «Жизненный нерв каждого театра, — говорит Эрвин Пискатор, — драматургическая продукция. Здесь ощущается сильный недостаток. Пьесы, которые ясно выражали бы наши идеи и одновременно были бы художественными, отсутствовали, и не было надежды на их появление». В этом факте Пискатор пытается найти объяснение своему творческому пути. «Возможно, — говорит он, — что моя режиссерская система возникла благодаря этому недостатку в драматургической продукции».

Это обстоятельство наталкивает на мысль, что в постановочном плане Пискатор вынужден был побороть идейно чуждое содержание пьесы чисто внешними формами, техническими приемами. И здесь мы должны искать корень некоторых ошибок в пискаторской системе, увлекающейся техницизмом, машинизмом. Правда, Пискатор неоднократно подчеркивает, что все применяемые им средства были употреблены не ради рабского подчинения технике, но для того, чтобы лучше выявить в сценическом—историческое.

Отсутствие необходимого драматургического материала, который соответствовал бы поставленным задачам; погоня

за широкими сценическими полотнами, стремление показать массы — направляет целеустремленность Пискатора все дальше на пути технического экспериментаторства. Режиссерские знания, изобретательность, зачастую и сценический трюк — выступают на первое место, заменяют собой отсутствующие пьесы с революционным, классовым содержанием. Трудно сказать, является ли это системой взглядов или вынужденным объективными условиями, но факт тот, что Пискатор в своей режиссерской деятельности уделяет больше места техническим приемам, чем пьесе. Причина этого, как старается объяснить Пискатор в своей книге, лежит в отсутствии в свое время революционных пьес. Конечно, этот факт отрицать нельзя. Революционная драматургия в Германии и других капиталистических странах является продуктом самых последних лет. Использовать же советские пьесы Пискатор также не мог, так как пьес, которые соответствовали бы запросам революционного зрителя Германии, в то время не было. При этом нужно иметь в виду, что Пискатор всегда стремится к максимуму актуальности. Вот почему пискаторскую погоню за техникой никак нельзя считать приматом техники над содержанием. Это скорее — необходимость, диктованная определенными условиями.

«Политический театр» Пискатора вскрыл отношение предательской социал-демократии к росткам пролетарской культуры, как образец извращенного марксистского понимания искусства. Пискаторская практика показывает, как тысячу раз был прав В. И. Ленин, который еще в 1905 году отрицал возможность свободного, независимого искусства в капиталистическом обществе. «В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству?.. Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» (Л е н и н, Собр. соч., изд. 2-е, т. VIII, стр. 389. «Партийная организация и партийная литература»).

Пискатор это понял. Он неустанно, начиная с 1919 года,

борется против социал-демократических вождей «Фольксбюне», которые продолжают твердить об «аполитичности», «нейтральности», «суверенности» искусства. Они создают иллюзию в массах, что театр и искусство вообще являются надклассовыми, общечеловеческими. Они квалифицируют отношение рабочих к искусству — как отношение отсталых к возвышенному. Они сознательно искажают Франца Меринга, который писал еще в 1897 году, что «причины отрицательного отношения современного рабочего класса к современному искусству следует искать отнюдь не в отсталости понимания пролетариата. Он относится к этому искусству с холодным спокойствием не потому, что не способен понять высоких его тайн, но потому, что даже в самой отдаленной степени оно не соответствует историческому величию пролетарской борьбы» («На страже марксизма», Госиздат, 1927, стр. 240, 241. «Искусство и пролетариат»).

Ренегаты, вроде Каутского и его учеников: Нестрипке, Вродбек, Баб и другие, исходят из других позиций. «Задача художников и понимающих в искусстве людей по отношению к пролетариату заключается не столько в революционизировании искусства, сколько в том, чтобы сделать доступными массам прекрасные произведения искусства, бывшие до сих пор монополией господствующих классов (Карл Каутский «Материалистическое понимание истории»). Исходя из этих «теоретических» толкований, лидеры «Фольксбюне» строят свои концепции об искусстве и определяют свои задачи по отношению к театру, по отношению к революционной режиссуре и т. д. Так, Нестрипке в своей книге «*Das Theater im Wandel der Zeiten*», признавая, что Пискатор — крупнейшая и сильно выраженная художественная личность, выступал против угрожающей политической пропаганды, которую вел Пискатор со сцены, считая, что театр должен стоять на беспартийных, аполитичных позициях, должен поддерживать нейтралитет, для того чтобы сохранить существование организации. Стремясь вывести театр «Фольксбюне» из той реакционной рутины, в которой он тонул, Пискатор всеми силами разоблачал буржуазное лицемерие об аполитичности и нейтральности искусства.

Крупный художник нашего времени, творчество которого далеко перешагнуло национальные границы Германии, имеет колоссальное значение для международного революционного театрального движения. Культурный, экономический и

политический террор, который буржуазия применяла против Пискатора, против его творчества, не дал ему возможности осуществить свои интересные художественные идеи и замыслы. Но то, что уже создал Пискатор, нельзя вычеркнуть Буржуазия может его ненавидеть, может его оклеветать, но отрицать его она не может: слишком сильны те удары, которые нанес он старому буржуазному театру. Буржуазная печать не раз делала попытки «мириться» с «блудным сыном». Она полагала, что опыты, эксперименты Пискатора являются чисто внешним увлечением. Она пыталась доказать, что методы Пискатора, его формы, истоки которых идут от конструктивизма, очень легко помирить с буржуазным мышлением. Буржуазные искусствоведы не понимали одного, что методы Пискатора вытекали не только из голых стремлений и увлечений технической целесообразностью, но и из стремления показать массы в действии, показать человека в современных условиях капиталистического производства.

Процесс революционного созревания, процесс восприятия материалистической диалектики у Пискатора очень сложен. Многообразный, комплицированный путь, проделанный Пискатором как художником-режиссером, еще не изучен. Пискатор, конечно, не сразу освободился от мелкобуржуазного прошлого. Дадаизм, экспрессионизм, «левые фразы», пролеткультизм — вот этапы, лежащие на пискаторском пути. От отрицания искусства, от репортажа и плаката к живому образу — большая дистанция, которую проделал Пискатор.

Можно ли утверждать, что Пискатор абсолютно освободился от мелкобуржуазного дуализма, эклектизма? Дать ответ на этот вопрос будет возможно лишь тогда, когда Пискатор опять вернется к практической театральной, творческой деятельности. Тот факт, что процесс революционного созревания у Пискатора завершен, что он неустанно работает над Лениным, Сталиным и основоположниками научного социализма, говорит за то, что Пискатор всеми силами стремится освободиться от груза прошлого. Однако совершенно неправильно полагать, как пытались некоторые критики утверждать, что театр Пискатора — это театр мелкобуржуазной интеллигенции. Книга Пискатора дает массу материала для обсуждения. Одно должно быть ясно, что, при всех своих недостатках и недочетах, Пискатор всегда стремился служить тем задачам, которые стояли перед революционным

пролетарским авангардом. Его путь — это путь искателя, стремящегося найти формы переделки старой действительности. Эти задачи театр Пискатора стремился выполнить: он помог поднять средствами театра классовое сознание рабочих масс.

Сложность анализа взглядов Пискатора на искусство и театр как средства политической пропаганды и политики, — ибо в нужный момент Пискатор готов превратить театр в митинг, в газету, — заключается в том, что мы имеем дело с книгой, которая не обобщает историю театра вообще на определенный период, а рассказывает об опыте одного театра, создателем которого был сам автор книги.

Многочисленные вопросы и проблемы, поставленные Пискатором в данной книге, имеют актуальнейшее значение: взаимоотношение между режиссером и драматургом, между режиссером и актером, между театром и кино и т. д.

Весь спор о компетенции и отношении между автором и режиссером разрешается очень просто, когда мы получаем ответ на следующий вопрос: кто способен с наибольшей ясностью, с глубокой убедительностью влиять? Как видим, ведущая роль в театре Пискатора зависит от способностей носителя. Если идея драмы, идея автора превалирует над режиссером, то, повидимому, ведущая роль принадлежит первому. Наоборот, если режиссер способен идею автора сделать более сильной, дополнить собственными идеями, тогда ведущая роль принадлежит режиссеру. Может казаться, что здесь мы имеем упрощенное разрешение вопроса, ибо режиссер всегда стремится, если он художник, в каждой постановке выразить свои идеи. Это мы видели и на практике самого Пискатора, который сумел превратить пьесы, далеко стоящие от задач революционной борьбы пролетариата, в спектакли, служащие этим интересам. Но к разрешению этого вопроса, т. е. взаимоотношений между режиссером и драматургом, Пискатор приходит из своей личной практики.

Не будет преувеличением, если мы скажем, что в книге Пискатора, которая является результатом фиксации его режиссерской работы, мы имеем большую долю эмпиризма. Возможно, что автор не ставил себе задачи дать теоретический марксистско-ленинский анализ театроведения. Все же опыт Пискатора требует гораздо большего теоретического обобщения, более глубокого анализа и разбора пройденного этапа. Нельзя забывать того, что на опыте Пискатора учится

целое поколение революционных художников, революционных режиссеров различных стран. Книга Пискатора издана на многих языках: на французском, испанском, японском и т. д. В ряде стран начинает развиваться революционно-профессиональный театр. Работа «Юнге Фольксбюне» и труппы «1931 года», «Театра Фридриха Вольфа», «Театра Брехта» и многих других, которые возникают и исчезают в зависимости от политических условий в Германии, театра «Интернациональных действий», «Юнинатет», созданного в Нью-Йорке, театра «Пролетариэн» в Севилье — все это по существу продолжение пискаторского этапа.

Долгое время считали, что в условиях буржуазного господства нет возможности создания революционного профессионального театра. Смотрели на возникающие профессиональные революционные театры как на единичные явления, как на мимолетные факторы. Многие не поняли того революционного процесса, который начинался среди работников старого буржуазного театра, становившихся на путь революционной классовой борьбы. В связи с всеобщим кризисом капитализма, с развалом буржуазной культуры с каждым днем усиливается кризис буржуазного театра. Буржуазная печать в Германии находится в отчаянии, когда она говорит об упадке театральной культуры. «Упадок берлинского театра, на который смотрят сегодня как на сенсацию, вчера — как на пророчество и позавчера — как на аналитическое подтверждение, связан с общим кризисом немецкого театра, зашел очень глубоко», — пишет «Берлинер берзенкурьер» 11 января 1933 года. А реакционная «Германия» приходит к выводу, что центр тяжести современного театрального кризиса связан с общей духовной ситуацией страны. Другими словами, «Германия» вынуждена признать наличие общекультурного кризиса и подчеркивать, что «судьба немецкого театра на сегодняшний день неизвестна». Буржуазия потеряла перспективы, она проникнута пессимизмом. Вот почему самые передовые, самые талантливые из художников, режиссеров, актеров вынуждены стать и становятся на пискаторский путь. Идея коллективности Пискатора проникла в широкие группы художественной интеллигенции. Актер, режиссер, художник пытаются найти выход из своего тяжелого положения в создании театра без предпринимателя, без антрепренера. Этим объясняется количественный рост театральных коллективов, передвижных и бродячих

трупп. Все эти коллективы, театры отправились использовать организационный опыт Пискатора. Вот почему социал-демократия, стремясь сохранить свое влияние на отдельные группы художников, старалась оклеветать идеи Пискатора, его деятельность, опыт, хотя он уже давно не работал в «Фольксбюне».

Вся история «Фольксбюне» показывает, как социал-демократия использовала эту организацию, чтобы доказать, что путь к социализму лежит через классовое сотрудничество, через обанкротившийся лозунг «хозяйственной демократии». Лозунги «культурной демократии», «культурного сотрудничества» выражали деятельность «Фольксбюне» за много лет ее существования. Пискатор в своей книге дает красочные картины предательской роли и идейной сущности «Фольксбюне». Он показывает лицо отдельных ее лидеров, показывает, как они используют театр, чтобы удержать массы от классовой борьбы. Он разоблачает политику «Фольксбюне», которая становится еще более реакционной, более продажной. В те дни, когда кровавый фашистский террор, гитлеровские банды бушевали в Германии, когда на улицах Берлина, Гамбурга, Хемница и других городов лилась кровь рабочих, «Фольксбюне» непрочь была найти пути соглашения с «Театром-Кампфбундом», чтобы сохранить кое-какие позиции. Национал-социалисты выбросили лозунг и мобилизовали свои силы, для того чтобы очистить немецкую культуру и искусство от «чуждого» влияния. Их лозунгами были — «борьба за чистоту немецкой культуры», «немецкий театр для немцев». «Фольксбюне» делает попытку анализировать театральные программы национал-социалистов (программа «Театер-Кампфбунда» давно уже осуществлена), спрашивает, что «требуют национал-социалисты», чтобы:

1) программа театра была жизненной,

2) театральная программа немецкого театра была немецкой,

3) театр был культурным центром для всех слоев народа, и

4) сцена духовно воспитала зрителя.

Однако социал-демократия убеждает национал-социалистов, что им собственно не за что бороться, потому что их программа давно уж включена в деятельность немецких театров и такие пьесы, как «18-е октября» Шейфера, «Бесконечная улица», давно уже находятся на подмостках театра в Германии.

Довольна ли социал-демократия этой реакционной программой, этим реакционным репертуаром, с той шовинистической и пацифистской фразеологией, которая преподносится широким слоям трудящихся с театральных подмостков под видом искусства? Конечно, социал-демократия не имеет основания быть недовольной современной политикой буржуазии на театральном фронте. Единственная цель, которой она добивается, — это как-нибудь сохранить в нынешних кризисных условиях старые традиции. «Задача государственной театральной политики, — писал недавно «Форвертс», — заключается главным образом в том, чтобы сохранить великие традиции, лежащие в основе государственных театров, от тех ударов, которые получает немецкая театральная культура вследствие сокращения средств». Единственный выход социал-демократическая газета видит только в мобилизации максимума государственных ресурсов, чтобы дать возможность как-нибудь продержаться существующим театрам.

Социал-демократия в свою очередь выдвигает свой лозунг: «Долой партийный театр! За театр общечеловеческой культуры!» Конечно, это вполне соответствует общим идеологическим установкам социал-демократии на фронте искусства. Лидеры народного театрального движения не могут вести другой политики. В своей брошюре «Теакризис как кризис культуры» проф. Гендрик-де-Манн, рассуждая о творческом процессе, приходит к следующему выводу: «Тезис о суверенитете искусства служит для культур-творчества, тезис о классово-обусловленном — для культур-потребления».

Перекрашиваясь в марксистский цвет, социал-демократические профессора непрочь разглагольствовать о классовой борьбе, о диалектике, для того чтобы выхолащивать революционную сущность из марксизма. Они борются против марксистской теории отражения в искусстве. Они отрывают теорию от практики. Они — метафизики тем, что считают человеческое мышление суверенным, т. е. ничем не зависимым от познания мира. Творчество есть процесс познания мира. Если познаем возможность наличия этого процесса независимо от классово-обусловленного, тем самым мы скатываемся на плоский путь абсолютизма и мракобесия. Еще Энгельс в своем «Анти-Дюринге», касаясь проблемы мышления, подчеркивает: «В этом смысле человеческое мышление столь же суверенно, как и несуверенно, его познавательная

способность столь же неограниченна, как и ограниченна. Оно суверенно и неограниченно по своим задаткам, по своему назначению, по своим возможностям, по своей исторической конечной цели; но оно несуверенно и ограниченно по отдельному осуществлению, по данной и в то или иное время действительности». Тем самым утверждается зависимость творчества от нашей действительности. А действительность классовая. Но для того чтобы это понять, надо не только болтать о диалектике, надо не только болтать о творческом процессе, но надо еще быть марксистом, а не метафизиком. «Метафизик мыслит законченными (непосредственными) противоположениями; речь его состоит из: «да — да, нет — нет; что сверх того, то от лукавого». Для него бес существует или не существует; для него предмет не может быть самим собою и в то же время чем-нибудь другим; положительное и отрицательное абсолютно исключают друг друга; причина и следствие также совершенно противоположны друг другу» (Фридрих Энгельс, Развитие социализма от утопии к науке).

То, что говорит Энгельс о метафизиках, вполне подходит для театральной концепции Гендрик-де-Манна и других социал-демократических театроведов.

Пискатор, в противовес социал-демократическим руководителям народного театрального движения, ставит во главу угла своего творчества классовую борьбу. Он открыто прокламирует свою принадлежность к революционному пролетарскому авангарду.

Пискатор понял, что содержание пролетарской классовой борьбы не исчерпывается одними лишь экономическими и политическими требованиями. Каждая его постановка выражает эту борьбу и показывает, что пролетариат является носителем нового мировоззрения. Он поднял знамя борьбы за идейность, за тенденциозность искусства. Он решительно выступил против всех тех, которые стремились превратить искусство в жонглирование художественными формами. Выступая против натурализма, отражающего односторонне и бесперспективно нашу действительность, Пискатор становится одним из передовых борцов за революционный реализм. Своими попытками и опытами увязать исторический репертуар и пьесы классиков с задачами дня он доказал, как художник-революционер может своим творчеством служить классовым интересам пролетариата.

Правда, опыт Пискатора в постановке классиков, как это было с «Разбойниками» Шиллера, не всегда достигал поставленных задач. В этом отношении ему мешала ошибочность взглядов о невозможности в капиталистических странах вскрыть внутреннюю сущность классиков так, чтобы они могли служить классовым интересам пролетарского зрителя. Эти ошибочные взгляды приводили к тому, что в постановке «Разбойников» формальный момент превалировал над содержанием.

Взгляды Пискатора на постановку классиков вытекают главным образом из его борьбы с социал-демократией, для которой классики служат средством отвлечения от актуальных вопросов классовой борьбы. Вот почему Пискатор полагает, что постановка классиков возможна только в социалистическом обществе. Но несостоятельность этих взглядов показал сам опыт Пискатора, стремившегося использовать классиков в интересах революционной борьбы. Следовательно, проблема заключается не в том, нужно или не нужно ставить классиков, а как их ставить.

Из переписки Маркса, Энгельса и Лассаля о трагедии «Франц фон-Зикинген» мы видим, какое большое значение придавали Маркс и Энгельс вопросам связи литературы, искусства и театра с революционным движением. В этой переписке мы имеем яркий пример, как надо бороться за партийность в искусстве. Вот почему опыт, проделанный Эрвином Пискатором по созданию революционного театра, по созданию революционного искусства, имеет колоссальное историческое значение. Необходимо иметь в виду, что если мы теперь говорим о революционном театральном движении, то четырнадцать лет тому назад этот процесс только что начинался и Пискатор был одним из инициаторов в организации этого движения.

На фоне классовых битв, происходящих во всех странах мира и в Германии в особенности, наблюдается интереснейший процесс развития пролетарской культуры. Рост литературы, театра, кино, отражающих и организующих классовое сознание пролетарских масс, становится фактором, с которым приходится считаться классовому врагу. Недаром мы являемся теперь свидетелями того, как пролетарская литература, искусство, театр преследуются буржуазией и не только там, где властвует неприкрытая фашистская диктатура, но и в странах так называемой «демократии» Запрещение в Гер-

мании (еще до диктатуры Гитлера) выступления агитпропгрупп и таких постановок, как инсценировка Брехта «Матери» Горького, запрет постановки «Великого плана» Бехера лучше всего свидетельствуют о той ярости, которую проявляют буржуазия и фашисты к росткам пролетарской культуры. Несмотря на это, дело Пискатора продолжается. Об этом лучше всего свидетельствует деятельность «Юнге Фольксбюне» и театров, руководимых Вагенгайном, Фридрихом Вольфом, которые сумели завоевать симпатии широких слоев трудящихся.

На ряду с этим имеем в Германии широкое развитие театральной самодеятельности среди рабочих масс. Не может быть двух мнений о том, что театр Пискатора имел значительное влияние на ее развитие. Рабочая театральная самодеятельность занимает видное место в происходящих классовых боях. А театр Пискатора был одним из плацдармов, где сосредоточивалась борьба на театральном фронте. Недаром каждая постановка Пискатора приводила в бешенство реакционную печать, каждое новое выступление этого театра, каждая новая инсценировка — именно так нужно было называть пискаторский спектакль — были призывами, прокламациями не только по своей форме, но по существу. Его компромиссы, его уступки были маневрами, чтобы создать и сохранить театр, чтобы иметь возможность осуществить свой революционный эксперимент. Его задача заключалась в том, чтобы использовать все компоненты театра для пропаганды идеи классовой борьбы. «Руководители пролетарского театра,— говорит Пискатор,— должны стремиться к простоте выражения и постановки, к ясному и определенному влиянию на рабочую публику, к подчинению всех художественных моментов революционной цели, к определенному подчеркиванию и пропаганде классовой борьбы».

Иногда Пискатор был вынужден итти на уступки. Здесь надо учитывать условия, при которых возник театр Пискатора и при которых ему приходилось бороться за развитие театра. Пискатору приходилось защищаться с двух сторон. С одной стороны — от тех, которые стремились к «стопроцентной» революционности и с другой стороны — против буржуазии. «Все левые критики упрекают нас, что из чистого интереса к идее театра Пискатора и в отклонении от революционной линии, забыв, что наш репертуар должен был соответствовать передовой части пролетариата из эко-

номических соображений буржуазии». Или: «В условиях капиталистического экономического строя руководство театра зависит не только от собственной воли... Театр со своей продукцией не может быть независим от публики, субсидирующей его». Из этого видно, в каком двойственном положении находился театр Пискатора, толкаемый на путь дуализма и идеологические уступки мелкой буржуазии. Учитывая все условия развития театра Пискатора, мы должны констатировать, что он является первым революционным театром, который поднял знамя борьбы не только против старых театральных форм, но и против ее идеологии.

Трудно сейчас подвести итоги тому влиянию, которое имел политический театр Пискатора на театр вообще и германский театр в особенности. Театральная жизнь в Германии, как и во всех капиталистических странах, переживает сейчас тяжелый кризис. На театральной сцене безгранично царствуют фокстрот и оперетта. Серьезные постановки даже в так называемых старых художественных театрах не пользуются успехом. Театры банкротятся. О расходах на новые постановки, на новые технические усовершенствования говорить не приходится. Новое, что мы видим, — это возникновение театральных коллективов из состава безработных актеров, на которых сказывается отпечаток пискаторской практики. «Необходимо констатировать, — писал Эрих Мюзам в «Берлинер тагеблат» в феврале 1932 года,— что идеи Пискатора о создании театральных коллективов получают в настоящее время широкое распространение. Основные принципы коллективов — это общность работы, самоконтроль, привлечение к постановкам не только актеров, но и драматургов наравне с режиссером, общность мировоззрения». Идея создания театральных коллективов на принципе общности мировоззрения — это то новое, что революционно-театральная общественность Германии восприняла у Пискатора.

Революционная театральная деятельность Пискатора вызвала бешеную ненависть в буржуазной печати. «В этот вечер, — пишет «Дер таг» о спектакле Пискатора, — об искусстве совершенно не было речи. Политика совершенно, до корня волос поглотила его. Не подозревая этого, публика попала на коммунистическое предвыборное агитационное собрание». В другом номере та же газета приходит к такому выводу: «Снобу этот театр не повредит, а до люмпен-проле-

тариата не дойдет. Но маленького, не имеющего собственного мнения человека, все еще следующего по старой привычке социал-демократическим лозунгам, эта духовная пища может настроить еще радикальнее, восстанавливая его против всего национального». Лучшей рекомендации для деятельности и значения театра Пискатора не нужно. Это именно то, чего буржуазия больше всего боится,— рассеяние иллюзий и привычек у социал-демократических рабочих. Буржуазная печать хорошо знала ценность социал-демократических лозунгов о классовом сотрудничестве, о хозяйственной демократии, о возможности мирного врастания капитализма в социализм. Театр Пискатора показал фальшь этих лозунгов. Он рассеял иллюзии, которые распространила социал-демократия и реформистские профсоюзы в массах. Вот почему буржуазия так борется против театра Пискатора. Еще более озлобленно выступают шовинистические и националистические организации.

«Предупреждение и тревожные сигналы,— говорится в обращении Национального объединения женщин Германии, — предупреждение опасностей, деморализующих и натравляющих класс на класс... Необходимо начать борьбу не только словом, но и целеустремленным действием». Этот призыв к целеустремленным действиям со стороны богобоязненных дам был сигналом для германской социал-демократической полиции, которая очень охотно пошла навстречу этим желаниям. Отношение классового врага к Пискатору лучше всего характеризует его деятельность и значение его театра для международного пролетариата. Революционный германский пролетариат не мог тогда оказать большой поддержки Пискатору. Несмотря на отдельные моменты революционного подъема и роста всех пролетарских массовых организаций, все же не было достаточной возможности для сохранения театра Пискатора. Причины, которые вынудили Пискатора сократить на время свою деятельность в Германии, довольно детально изложены в книге «Политический театр». Эти причины указывают на то, что при некотором внимательном отношении со стороны революционных организаций можно было бы много сделать, продлить срок жизни театра Пискатора.

Краткая история шестинедельного существования театра «Интернациональных действий» в Париже, организованного т. Леоном Муссинаком, показывает, насколько ошибочна

такая точка зрения, которая полагает, что создание театра — это личное дело того или другого художника. Конечно, с точки зрения предпринимательской, антрепренерской, это — личное, частное дело. А с точки зрения революционной это не может быть личное дело, это может быть только дело пролетарского коллектива в целом. При отсутствии поддержки со стороны революционных массовых организаций революционный театр создавать нельзя. Это говорит о недооценке роли художественной интеллигенции в нашем движении. Отрыв, изолированность самодеятельного революционного театра от профессионального, несомненно сказывается на развитии театров типа театра Пискатора. Это также результат слабого теоретического уровня и еще недостаточной организованности нашего движения.

Второй расширенный пленум Международного революционного театрального объединения, обсуждая положение революционных театров в разных странах, констатировал: «Слабость и недостатки нашего движения на нынешнем этапе выражаются в отставании от темпов роста революционного подъема, в слабом теоретическом уровне... в хвостизме, самотеке... а также в наличии «левацких» тенденций, в неумении привлечь художественную интеллигенцию и перевоспитать ее». Само собой разумеется, что все эти тенденции во время возникновения и развития театра Пискатора были еще сильны и не могли не влиять на деятельность театра.

Вокруг театра Пискатора не было создано необходимого для театра пролетарского общественного мнения. Массовые революционные организации не пришли на помощь в деле собирания и мобилизации трудящихся для защиты театра от экономического и политического террора. Более того, даже пролетарский самодеятельный театр — Рабочий театральный союз Германии — очень мало интересовался судьбами театра, смотрел на него как на личный эксперимент Пискатора и активно не принимал участия в борьбе за продолжение его существования. Сектантские взгляды, что самодеятельному театральному движению трудящихся нет дела до революционного профессионального театра, помешали создать единый фронт борьбы против общего врага. Только впоследствии руководство Рабочего театрального союза Германии поняло ошибочность своей позиции. Но было слишком поздно. Театр Пискатора, единственный революционный театр Германии, не был сохранен. Уроки театра

Пискатора имеют интернациональное значение. «Надо соединить строжайшую преданность идеям коммунизма с умением пойти на все необходимые практические компромиссы, лавирования, соглашательства, зигзаги, отступления и т. п., чтобы ускорить осуществление и изживание политической власти Гендерсонов (героев II Интернационала, если не говорить именами отдельных лиц)» (Ленин, Собр. соч., изд. 2-е, т. XXV, стр. 231).

Деятельность Пискатора по созданию революционного театра дает нам интереснейший материал, показывающий, как разрешается эта проблема на театральном фронте, на фронте искусства в капиталистических странах. Многочисленные отступления, маневры, на которые приходилось итти Пискатору, для того чтобы осуществить свои замыслы, показывают, как сложно, как трудно строить подлинный революционный театр, отражающий пролетарское мировоззрение, в странах капитала. Нужно также помнить, что театр зависит не только от художника, не только от желания той или другой группы артистов, но также и от зрителя. Вот почему отдельные критики, выступавшие с «левыми» требованиями по отношению к театру Пискатора, не всегда были правы. «Сделать это в Западной Европе и Америке очень трудно, очень и очень трудно, но это сделать можно и должно, ибо без труда задачи коммунизма вообще решить нельзя, трудиться надо над решением практических задач, все более разнообразных, все более связанных со всеми отраслями общественной жизни, все более отвоевывающих одну отрасль, одну область за другой у буржуазии» (Ленин, Собр. соч., т. XXV, изд. 2-е, стр. 234, «Детская болезнь «левизны» в коммунизме»).

Не осознавая этого, не понимая этих задач, нельзя осуществить и провести основной принцип — пропаганды коммунизма средствами театра, средствами искусства. Ведь задача в том, чтобы отвоевать все новые и новые области общественной деятельности у буржуазии. Театр — это могучая сила, воспитывающая тысячи и миллионы. Театр — искусство, доступное для самых отсталых слоев трудящихся; вот почему мы видим теперь во всех странах обострение классовой борьбы и вокруг театра. Каждая политическая партия, пришедшая к власти, старается использовать театр (как и все другие виды искусства) как орудие укрепления своих позиций. Революционные же организации Германии не су-

мели в достаточной мере использовать все возможности театра Пискатора для своих интересов, несмотря на то, что театр такие задачи себе ставил. Социал-демократические лидеры «Фольксбюне», так предательски относившиеся к первым росткам пролетарской культуры, не получили достаточного отпора со стороны революционно-массовых организаций. Их политика по отношению к театру Пискатора и на театральном фронте вообще недостаточно разоблачена.

Некоторые критики из буржуазного и социал-демократического лагеря распространяют такие взгляды, что сущность форм театра Пискатора следует искать в русском революционном театре. Конечно, бороться против революционного мышления, революционного творчества, революционных идей легче, когда они объявляются чуждыми. Так еще много лет тому назад социал-демократические искусствоведы подкладывали штабели под националистические рельсы. Крупнейший лидер социал-демократической «Фольксбюне», бывший профчиновник Нестрипке находит: «Своеобразен путь Эрвина Пискатора, на который повлиял революционный театр России, формы которого он применяет в немецком театре». Или же: «То, к чему стремится Пискатор,—это желание превратить театр, по образу России, в орудие классовой борьбы, в инструмент, отражающий современную жизнь и великие социально-политические сотрясения». И дальше: «Как русские, так и Пискатор берут на себя смелость и право изменить содержание поэтического, создавая инсценировку в соответствии со своим стремлением».

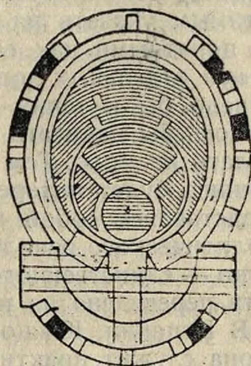
Конечно, между театром Пискатора и театром Советского союза, скажем, театром Мейерхольда, Театром революции, имеется очень много общего. В том и другом случае мы имеем дело с театральными явлениями, исходящими из одних и тех же идеологических принципов, одного и того же идеологического содержания. Театр Пискатора в Германии и театр Мейерхольда и Театр революции в СССР преследуют одну и ту же цель — политического воспитания масс, единство мировоззрения.

Утверждение, что Пискатор заимствовал свои формы только от революционного советского театра, звучит фальшиво и исторически неверно. Театр Пискатора возник в начале 1919 года, т. е. в тот период, когда т. Мейерхольд начинал только освобождаться от буржуазного романтизма, Театра революции еще не было, театральная же деятельность Про-

леткульта еще была в зачаточном состоянии. Конечно, впоследствии, с развитием революционного театра Советского союза, замечается некоторый стык с театром Пискатора. Это неизбежно: театры, стремившиеся отразить одинаковые проблемы, приходят к одинаковым формам. Если же социал-демократические и буржуазные теакритики поставили в вину Пискатору, что он свои театральные формы перевез из России, то это только потому, чтобы облегчить борьбу против революционных идей, которые передавались в массы с подмостков театра.

Книга Пискатора «Политический театр» дает колоссальный материал для изучения истории развития не только его театра, но и революционных театров Германии вообще. Она дает много материала для изучения пискаторского опыта, которым так богата его режиссерская и театральная деятельность.

Генрих Диамент



*ПЛАН УНИВЕРСАЛЬНОГО ТЕАТРА.*
*ПАРТЕР и СЦЕНА.*

## ОТ АВТОРА

Эта книга выходит в СССР, к сожалению, с опозданием в три-четыре года. Два года тому назад было решено выпустить ее. Когда она писалась, я исходил из совсем других предпосылок, чем это было бы сейчас. Я писал эту книгу после чрезвычайно богатого переменами периода моей работы в театре и накануне совершенно неизвестного будущего. Подробнее я остановлюсь на этом в послесловии, но все же считаю необходимым указать на это с самого начала, чтобы стали более понятными как самый характер книги, так и постановка в ней отдельных вопросов. Включение новых установок привело бы к таким радикальным изменениям, что понадобилось бы написать книгу сызнова. Такой работы я сейчас делать не могу. Тем не менее считаю, что в настоящем виде книга будет интересна как материал для дискуссии. Она представляет собой примерно тринадцатилетнюю историю политического революционного театра, поскольку мне известно — единственного театра такого рода вне СССР. Книга эта переведена на испанский, японский и украинский языки. В Испании, Южной Америке и Японии, как мне говорили, она служит практическим руководством.

Москва, 1933 г.

## ПРЕДИСЛОВИЕ К НЕМЕЦКОМУ ИЗДАНИЮ

Собственно говоря, излишне начинать книгу с объяснения ее характера. Тем не менее я чувствую себя обязанным по личным мотивам предпослать этой книге несколько строк. В книге будет часто встречаться мое имя, иногда в связи с унижающими и порицающими меня мнениями, но чаще в связи с чересчур похвальными отзывами. Мне не хотелось бы, чтобы у читателей составилось впечатление, будто книга написана с целью удовлетворить мое тщеславие. Конечно, я, как и всякий другой человек, радуюсь, когда моя работа производит впечатление, и радуюсь вдвойне, если воздействие это носит положительный характер. Но дело для меня имеет первостепенное значение. Несмотря на многие ошибки, непонимание и недостатки, я пытаюсь непрерывно в течение десяти лет работать в одном определенном направлении. Мне казалось возможным установить начало и развитие движения, собрать воедино и наметить вехи, обозначающие путь, прежде чем годы не раскрошат эти вехи в щепы. Работая над книгой в течение нескольких месяцев, занятый повседневной работой и созданием нового театра, я мог дать только случайно собранные факты и события, результат опытов и накопленных знаний. И таким образом получился не тот исчерпывающий труд, который я задумал, когда начал писать.

Все же я надеюсь, что в массе приводимых материалов можно будет найти важные моменты для современной драматургии. Именно театр, наиболее скоропреходящий из всех видов искусства, оставляющий после себя только некоторое количество фотографий и случайных воспоминаний, нуждается больше других в том, чтобы быть зафиксированным в слове, чтобы из накопленного опыта были сохранены и развиты для нас самих и для других «понимание» и система.

При этом заслуживает внимания не только историческая

обрисовка всех факторов и событий, но и вытекающие из нее теоретические выводы. В противовес полной бесплановости, эклектизму, всеобщей неустойчивости, господствующим и теперь в театрах Германии, здесь необходимо больше, чем где-либо, дать определенную принципиальную установку, отмежеваться от конъюнктуристов и лишенных смысла интерпретаций, выявить основы нашего движения и выработать для него определенные термины.

В заключение мне кажется необходимым показать тесную связь между нашей работой и историческим процессом перестройки общества, интенсивно идущим вперед в течение десяти лет в Европе, и в частности в Германии. Эта связь в области театра не случайна ни по своему происхождению, ни по форме: она является понятным и логическим следствием борьбы, берущей свое начало в социальных и экономических предпосылках, свойственных переживаемому нами времени. Если театр хочет вернуться к своей задаче — быть культурным центром, пунктом кристаллизации общественности, живым фактором заслуживающего этого названия человеческого общества, то он, конечно, не может обойтись без общечеловеческого исторического развития, этапы которого здесь намечаются.

Работа над этой книгой была коллективной. Основой ее послужили заметки Гасбарра и Лео Ланиа, стоявших во главе литературного отдела театра Пискатора.

Мысли, высказанные в ней, возникли фактически при совместной работе, так что оставалось их только сформулировать. Теория могла появиться только в результате практической работы. Поэтому я приношу благодарность всем тем, кто принимал участие в этой книге, независимо от того, упомянут ли он здесь, или нет. Помимо жертв и разочарований, наша работа, элементами которой в Германии являются и сейчас угнетение, нужда, страдания, безработица и классовая борьба, дала нам бодрость и удовлетворение, так как возникла на основе оптимистического мировоззрения, т. е. веры в дальнейшее развитие в результате победы рабочего класса.

Берлин, июль 1929 г.

Эрвин Пискатор

*Берлинскому пролетариату*

# ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

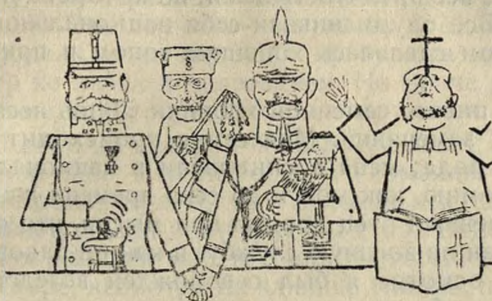


*РИСУНОК ГЕОРГА ГРОССА К ФИЛЬМУ „ШВЕЙК"*

## I. ОТ ИСКУССТВА К ПОЛИТИКЕ

*Мое летоисчисление начинается с 4 августа 1914 года.*

С этого числа барометр поднимается.
13 миллионов убитых.
11 миллионов калек.
50 миллионов марширующих солдат.
6 миллиардов выстрелов.
50 миллиардов кубических метров удушливых газов.

Какое значение имеет здесь «личное развитие»? Здесь никто не развивается «лично». Развивает его нечто другое. Перед двадцатилетним юношей встала война. Она сделала других учителей лишними.

Лето 1914 года, Мюнхен. Я был практикантом в придворном театре и слушал в институте лекции по истории искусства, по философии, германистике.

В придворном театре чаще всего ставили классические драмы, и кроме того — Вильденбруха, Анценгрубера и др. Особенно современными авторами считали Ибсена, Розенова и т. д. Среди актеров возникло два направления, за которые они боролись. На одной стороне стоял Лютценкирхен (ученик Поссарта),[1] на другой — Штейнрюк, представитель новейшего берлинского течения. Здесь не производили никаких сценических или драматургических экспериментов.

В театре «Каммершпилен» ставились Гауптман, Стриндберг, Ведекинд и на ряду с ними — Оскар Уайльд, французы и современные салонные пьесы, по соображениям, главным образом, коммерческим.

Но война разрасталась, и улицы расступились перед будущим, которое все предчувствовали, но которого никто не мог постигнуть. Все одурманивали себя национальной шумихой, которая потом сделалась хорошим тоном и привела к психозу.

Я не хочу писать семейной хроники. Лишь несколько биографических замечаний. Моя семья происходит из старого пасторского рода; меня воспитывали в националистическом духе, но я помню, как мой и до сего времени националистически настроенный отец дрожал при мысли, что я могу быть также призван на военную службу, и как он радовался, когда при первом осмотре я был освобожден вследствие общей физической слабости.

Был ли я националистом?.. Мои глаза блестели, как у всех других юношей, когда в день рождения кайзера по Шпигельслустбергу в Марбурге двигалось шествие под звуки барабанов и труб. Школа не нравилась мне. Немецкие «педагоги» были не только сухими, но еще и прусски-военными людьми. Казарменный тон, сопровождаемый пощечинами и палочными ударами, господствовал в школе, и мертвая грамматика делала невидимым «за деревьями лес». Я рано восстал против этой системы и мстил толстым, всегда пьяным и жестоким учителям. Сейчас можно смеяться бесчисленным анекдотам, тогда же смех уравновешивался слезами. Во всяком случае это мелкобуржуазное воспитание привело к тому, что я кроме обязательных школьных дисциплин интересовался еще и другими. Я обособился от школьников с двумя друзьями; оба они рисовали, а я писал стихи.

Мои родители приехали из деревни. Там я родился и прожил пять лет среди бедняков — крестьян и рабочих из Вестервальда. Марбург со своим двадцатитысячным населением и студентами различных корпораций, выглядевшими, благодаря деньгам своих отцов и пестрым шапочкам, как «существа высшего порядка», показался мне большим городом.

Я не был в школе, подготовляющей в высшие учебные заведения, а сначала поступил в народную школу. Таково было желание моего отца. Но я не хотел стать пастором, к чему меня охотно подготовил бы отец. Другое призвание казалось мне более заманчивым.

Конечно, меня всячески отговаривали, когда я выразил желание посвятить себя театру. Мне пришлось тогда выслушать все то, что теперь я сам говорю актерам: «Оставьте

лучше этот путь: он полон случайностей и тяжел». И сейчас еще я слышу, как нараспев говорит мой дедушка: «Актером хочешь стать?» Это звучало — цыганом, бродягой или чем-то в этом роде. Солидному мелкому буржуа из маленького города театр не казался призванием. Но иначе думала мюнхенская богема, в которую я тогда погрузился.

Мюнхен был тогда центром интеллектуальной жизни, больше, чем какой-либо другой город в Германии. В нем были огромная Академия художеств и рисовальные школы. В центре театральной жизни и литературы стоял Ведекинд. Каким синим чулком казался мне тот мир, который я только что покинул! Вскоре, несмотря на влияние Ницше, презиравшего мещанство, Оскара Уайльда — эстета и сноба, и всех тех, кто иронически относился к нашему больному буржуазному обществу последнего пятидесятилетия, кто боролся с ним или критиковал его, я заметил, что что-то не в порядке.

Тогда повсюду господствовало типичное настроение мировой скорби, резонирования, отрицания самого себя, оставшееся еще со времени «конца века», находившееся в необычайном контрасте с лихорадочной политической и экономической деятельностью. Я не имел никакого понятия о каких бы то ни было группировках: социалисты казались мне людьми с мефистофельскими бородками и в знаменитых красных колпаках. Не зная, против кого или чего нужно бороться, я думал, что мне ничего больше не остается, как окунуться в этот сумбурный широкий поток.

Но вот началась война. Все вокруг меня идут добровольцами на войну. Я — нет. Я нейтрален. Безумная суета была отвратительна и не захватывала меня: об этом свидетельствует написанное мною в первые дни августа стихотворение.

Вспоминай его оловянных солдатиков

Плачь, мать, ничего не осталось другого,
Когда твой сын еще был мал,
Он играл всегда оловянными солдатиками.
Если бы все было хорошо заряжено,
Умирали бы все — кувырк! — и тишина.
А теперь твой мальчик вырос,
Сам теперь он стал солдатом
И стоит на поле битвы.
Плачь же, мать, плачь!
Когда прочтешь: «Умер героем»,

Вспоминай его солдатиков.
Если бы все было хорошо заряжено,
Умирали бы все — кувырк! — и тишина...

И тем непонятнее казалось мне, двадцатилетнему юноше, что целое поколение, продолжавшее спорить о свободе духа и развитии личности, внезапно, без малейшего сопротивления подчинилось этому массовому военному опьянению.

Это поколение расписалось в своем духовном банкротстве.

Мы, молодежь, не знали тогда руководителя, который бы нас удержал, чье слово могло бы нас обуздать.

Вращаясь в узком кругу мюнхенских студентов и людей театра, я ничего не знал о таких вождях.

Нигде не было опубликовано, что 3 августа на решающем заседании социал-демократической фракции рейхстага было внесено предложение Ледебура, Ленша и Либкнехта об отклонении военных кредитов, что в Нейкельне 300 рабочих демонстрировали против войны и были арестованы, и что Роза Люксембург, узнав о том, что кредиты утверждены социал-демократической партией, разразилась рыданиями.

Но единичное, индивидуальное возмущение против войны казалось мне бессмысленным, и когда я получил назначение, то подчинился ему. Мне даже не пришло в голову отказаться от военной службы. Слова кайзера: «Я не знаю больше никаких партий» и лай убежденной своры социал-демократов еще больше усугубили путаницу.

В январе 1915 года я маршировал под громкую команду по обледенелому учебному плацу, тогда еще двухцветному — синему и красному; между воротником и шеей было расстояние в 10 сантиметров, брюки висели почти до колен, сапоги были: один — 42 номер, другой — 39, фуражка без козырька разъезжала у меня на голове (лишь когда унтер-офицер натянул мне ее на уши, я понял, что ее можно мыть), и нас так отшлифовали, что у «парней вода кипела в заду». «Великое время» достойно подготовлялось. Маленькие люди держали его в руках. Против них были обращены следующие слова:

«Как смеют эти люди, поденщики милитаризма, унтер-офицеры и ефрейторы, при каждом прикосновении, словно улитки, заползающие в свои раковины, похваляться, что они знают, почему все так пестро, как на карнавале? Ведь они тоже могут умереть. Почему вам, солдаты, не повернуть приклады и не разбить ими эти бычачьи головы?

О, система хороша и пытки изощрены! Ярмо крепко сидит на шее всех тех, которые должны будут сознать, что они вместе составляют государство, ту силу, без которой государство является туловищем без конечностей или гладким и круглым, как бильярдный шар.

Мы ждем этого дня, господа унтер-офицеры!»

*Из моего дневника. Февраль 1915 г.*

Мы выступили. В район Ипра. У немцев начался период знаменитых весенних наступлений 1915 года. В первый раз были применены газы. Трупы англичан и немцев разлагались под печальным серым небом Фландрии. Наши роты поредели. Мы их должны были пополнить. Прежде чем мы попали на передовые позиции, нас двигали взад и вперед. Во время одного из переходов появились первые гранаты. Приказ рассыпаться и окопаться. Я лежу, сердце у меня стучит, и, подобно другим, я пытаюсь возможно быстрее, с помощью походной лопатки, окопаться. Но в то время как другим это удается, у меня ничего не выходит. Ругаясь, подползает унтер-офицер:

— Чорт возьми, скорее!

— Не могу зарыться.

Он, ругаясь, спрашивает:

— Кто вы по профессии?

— Актер.

Под этими падающими гранатами произнесенное мною в этот момент слово «актер», вся эта профессия, за которую я так боролся, все это искусство, которое я считал самым высоким идеалом, показалось мне в действительности таким глупым и смешным, таким карикатурным и лживым — словом, так мало подходящим к данному положению, что я меньше боялся падающих гранат, чем стыдился своей принадлежности к этой профессии.

Эпизод незначительный, но показательный. Искусство настоящее, абсолютное должно соответствовать всякому положению и проявляться в нем.

Впрочем, не все тогда стыдились своей профессии. Еще раньше я, благодаря своим стихам, примкнул в группе Пфемферта, [2] единственной тогда в Германии оппозиции против «обязательного военного воодушевления».

Я должен за многое поблагодарить Пфемферта, хотя впоследствии он и уничтожил в припадке злобы и озверения свое произведение. Но в то время Пфемферт, которому цензура затыкала рот, собирал голоса протестовавших и пытался из отрывков сделать нечто цельное. Антологию стихов, написанных на поле битвы, он закончил следующими словами: «Эту книгу, убежище бесприютной теперь идеи, я противопоставляю современности»... Это была первая попытка провести активную кампанию при помощи художественных средств, главным образом стихов, на основе жалоб, которые посылали ему авторы с фронта.

После двухлетнего пребывания в окопах я получил другое назначение. Сначала был при воздухоплавательной части, потом был переведен в новый, только что организованный фронтовой театр. Это было для меня интереснее, потому что здесь я мог применить свою специальность. В то время я еще отделял свою профессию от все сильнее и сильнее захватывавшей меня идеи.

В буржуазной квартире меня принял организатор и будущий директор театра Эдуард Бисинг. Перед ним сидел молодой человек с красными, как спелая вишня, губами и несолдатской чолкой. Его мечтательное детское лицо противоречило наполнявшей его претенциозной напыщенности. Он посмотрел на меня свысока. Бисинг представил его мне как поэта, и он тотчас же прочел одно из своих лирических стихотворений. Он был тогда издателем „Neue Jugend“ („Новая молодежь“), в которой среди других сотрудников работали Иоганнес Р. Бехер, Эренштейн, Гильсенбек, Георг Тракельт, Ландауэр, Э. И. Гумбель, Теодор Дейблер, Георг Гросс, Эльза Ласкер-Шиллер, Ганс Блиер, Минона.

Когда мы вместе вышли от Бисинга, мы уже были друзьями и остались ими. Это был Виланд Герцфельде, теперешний руководитель издательства «Малик», издатель многих произведений Горького, Третьякова, Иванова, Бабеля, Инбер и др.

Фронтовой театр был организован. Ансамбль (сначала одни мужчины) имел своим постоянным местопребыванием Кортрик (Бельгия). Оттуда театр ездил по всему фронту до самых передовых позиций и играл там, где находились отдыхающие воинские части. Замечательное противоречие: видеть театр в разрушенных городах и не «почтенное искусство», а «Шпанскую муху» Ганса Гукебейна, «Тетку Чарлея»,

«На белом коне» и т. д. Я лично играл комиков и т. п. Роль комического старика исполнял всегда солдат, у которого были выбиты глаз и зубы. При виде его солдаты покатывались со смеху. Скоро в ансамбль вошли и женщины. Но репертуар не изменился.

Здесь «искусство» применялось для поднятия настроения. Этот факт освещает безумие времени, когда перед лицом жизни и смерти искусство низводилось на степень простой сивухи и становилось ею.

Если я до сих пор видел жизнь только сквозь призму литературы, то война сделала так, что я стал рассматривать литературу и искусство сквозь призму жизни. С другой стороны, война, как огромный пылесос, высосала из меня все воспоминания о прошлом. Я был принужден «начинать с начала». Я воспринимал с тех пор не искусство, не то, чему учит искусство, а то, чему учит жизнь.

Много лет, вплоть до 1919 года, искусство и политика были для меня двумя путями, идущими один рядом с другим. Но в моем восприятии наступил переворот. Искусство больше не удовлетворяло меня, хотя я все еще не видел той резкой грани, за которой должно было возникнуть новое понятие об искусстве, как о чем-то активном, борющемся, политическом. К этой перемене восприятия прибавились еще теоретические познания, давшие точные формулировки для всего, что я смутно чувствовал. Эти познания принесла мне р е в о л ю ц и я.

С утра до ночи перед солдатами стояло одно желание — м и р! Все время говорили об этом. Это было концом и спасением. Чем дольше ждали, тем больше жаждали мира. И очень мало знали о том, откуда он придет и кто принесет его. И когда на этот вопрос не находилось ответа, начинали надеяться на чудо. Чудо пришло. Это было известие о революции в России. Это известие приобрело особый блеск, когда вместе со второй революцией пришла радиотелеграмма Совета народных комиссаров: «Всем, всем, всем...».

Все дальнейшие события были освещены большими надеждами, распространявшимися далеко за пределы окончания войны. Вдруг стали ясными основные причины. То неопределенное, что до сих пор казалось «судьбой», приняло осязательные формы, его начало и происхождение потеряли героический ореол, стали трезвыми и ясными.

Все поняли, в чем заключается преступление, и вместе с этим знанием пришла и ярость от того, что мы были мячом для игры в руках неизвестных сил.

Наступили ноябрьские дни. В воздухе носилось: «Французы перебегают на нашу сторону», «Повсюду на фронте происходит братание дивизии», «Матросы выбросили красные флаги». На всех углах стояли солдаты, бесцельно бродили взад и вперед, спорили. Затем — никто не знал, откуда — стали призывать к организации советов рабочих и солдатских депутатов. Внезапно к этому присоединились и офицеры, пытаясь взять движение в свои руки. Появился приказ сверху. Первое собрание состоялось в солдатской казарме, в Гиссельте (Бельгия). Ораторами были исключительно офицеры, все речи сводились к одному: «Поддерживайте спокойствие и порядок, держитесь вместе, слушайтесь только своих начальников! Войска должны вернуться назад» и т. д. В конце выступил пастор, который был мне известен как истязатель солдат. Теперь все стали для него «братьями во Христе», «его братьями», и он повторял: «Нас объединяет взаимная общечеловеческая любовь и долг перед родиной». Однако всякий, кто отдавал ему честь не по всем правилам, подвергался аресту. Это было уже слишком. Воспоминание о четырехлетнем гнете и пережитых страданиях заставило меня найти слова, захватившие тысячную солдатскую массу. Вместо офицерского совета был образован настоящий совет солдатских депутатов, а затем была послана делегация к генералу, чтобы отобрать у него шпагу.

Возвращение в Германию. Сначала — домой. Я снова очутился в Марбурге, в своей комнате. Я увидел свою библиотеку, школьные тетради, мебель — все на своих местах, но с той только разницей, что почва, служившая основой буржуазному существованию, была поколеблена. Вещи повисли в воздухе, как комнаты тех домов, у которых снарядами оторвало фасады. Но заботы остались те же, как во всей Европе, оплакивающей трупы и свои потерянные богатства.

Кошмарный сон. Ноябрь. Дождь, мокро. «Военные укрепления» на улице. Дела шли плохо.

Когда я огляделся, все показалось мне здесь таким же бесцельным, таким же безнадежным и бессмысленным, как и четыре года назад.

Я лихорадочно стремился в Берлин, эту «цитадель большевизма». Туманно думал о своем призвании, но не знал, где и когда я проявлю себя.

*Берлин. Январь 1919 г.*

На улицах дикий беспорядок. Споры на каждом перекрестке. Огромные демонстрации рабочих и сочувствующих встречаются на Унтерденлинден, на Вильгельмштрассе, разбитые по партиям — коммунисты и социал-демократы. Держат лозунги высоко над головами. Надписи: «Да здравствуют Эберт — Шейдеман!» и «Да здравствуют Карл Либкнехт и Роза Люксембург!» Повсюду царит необычайное возбуждение. Везде раздаются ругательные речи. Если какая-либо партия захватывает знамя другой, его разрывают тут же на тротуаре.

Однажды я видел захватывающую картину. Коммунисты проникли в ряды социал-демократического шествия. Около двадцати пар рук ухватились за древко вражеского знамени. Но так как силы были одинаковы, то знамя не поколебалось и попрежнему спокойно возвышалось над борющейся толпой. Все же затем оно медленно наклонилось в сторону коммунистов. В это время какой-то сохранивший присутствие духа социал-демократ подпрыгнул, сорвал знамя с древка, его стали передавать друг другу над толпой, затем снова подняли, и из тысячи глоток вырвалось: «Да здравствуют Эберт—Шейдеман!» И так же грозно донеслось с другой стороны: «Долой, долой, долой!» Вскоре после этого послышался другой возглас: «Да здравствует Либкнехт!» Все побежали туда, откуда доносились крики. Там задержали извозчика, на котором сидел Либкнехт. Его заставили говорить. Он произнес речь о происходящих событиях, насыщенную аргументами и пронизанную собственными переживаниями. Речь эта позднее всплыла в моей памяти над его трупом, как живой, пылающий факел, которого не в силах потушить даже кровь.

Вечером раздались первые выстрелы. Призывы к убийствам распространились по всей Германии. Коммунистическая партия еще была мала, а социал-демократические лидеры — Эберт, Шейдеман, Носке — считали, что пришло время положить конец острой едкой критике революционного союза спартаковцев и его требованиям и сделать соответствующие выводы из революционного переворота. Независимая социал-демократическая партия, под руководством

Гаазе, колебавшаяся между реформистскими и коммунистическими тенденциями, помочь не могла.

Мы видим сейчас, как бушует коричневая чума убийств, мы говорим о фашизме. Но в Германии имеется еще много народа, не желающего понять в полной мере слово «социал-фашизм». То, что происходило тогда, было социал-фашизмом и фашизмом.

Носке созвал генералов, которых мы знаем и сейчас и которые уже тогда вступили в политику в качестве самостоятельной силы. Это были ближайшие сотрудники Гинденбурга и Людендорфа — Гренер и — тогда еще майор — Шлейхер, совершавшие вместе со всей офицерской камарильей (Пфлунг-Гартунг, Фогель, Марлов и др.) убийства рабочих по приказу социал-демократического военного министра Носке. Эберт объявил монархическую песню о Германии, под звуки которой мы шли на империалистическую войну, национальным гимном. Но авангард рабочих, сознательная часть их в Берлине и в провинции, вместе с красными солдатами и матросами, дали этой сволочи жестокую битву. Противник должен был шаг за шагом завоевывать почву, на которой могла быть создана демократическо-фашистская республика и «вечный» экономический мир с капиталом.

Это было фоном, обстановкой, в которой я оказался в Берлине. Герцфельде ввел меня в свой кружок, в который входили его брат Гельмут (позднее ставший известным как Джон Гартфильд), [3] Георг Гросс, [4] Вальтер Меринг, [5] Рихард Гюльзенбек, Франц Юнг, [6] Пауль Гаусман и др.; большинство из них были дадаисты. [7]

Здесь необходимо остановиться на том, что партийные круги совершенно напрасно упрекали нас за принадлежность к дадаистам. Дадаизм был совершенно естественной реакцией на капиталистические методы использования искусств. Лживая маска искусства (так же как религия и философия), под которой в действительности скрывались жадный империалистический капитализм и отвратительная трусливая мелкобуржуазная сущность, подзадоривала нас ударить по ней. Все средства казались нам пригодными для этого. Нами руководила здоровая и свежая молодость. Не следует забывать, что наше политическое воспитание только начиналось. (Даже и теперь способы, применявшиеся тогда дадаистами, были бы самыми правильными. Мы уви-

дим, как в грядущую войну будет снова торжествовать лживость буржуазного искусства.) Но, конечно, мы быстро поняли тогда, что эта манера борьбы недостаточна. Наши споры об искусстве и политике очень скоро привели нас к заключению, что искусство должно быть средством классовой борьбы, и что только тогда оно может вообще иметь какую-нибудь ценность.

Полные воспоминаний о недавно пережитом, мы видели единственный выход в организованной борьбе пролетариата и в захвате власти. Диктатура. Мировая революция. Россия — наш идеал. И это чувство становилось все крепче, красная надпись на наших знаменах — действие — горела все ярче, несмотря на то, что в тот момент вместо ожидаемой победы мы переживали один разгром пролетариата за другим.

Мы опустили в могилу Либкнехта и Розу Люксембург. Тысячи пролетариев окрасили своей кровью берлинскую мостовую, их убийцами были те, о которых мы во время войны думали как об единственных спасителях,—социал-демократы. Я вступил тогда, в 1919 году, в союз спартаковцев. Здесь я нашел политическую установку. Но, несмотря на это, я еще продолжал думать о том, как правильно развить свое призвание. Искусство и призвание стояли еще для меня на одной стороне, политика — на другой.

Последовательным защитником этой точки зрения был Оскар Канель, большой сознательный поэт, классово насыщенные стихи которого стали песнями берлинского пролетариата. Одновременно с писанием стихов он был режиссером у знаменитых братьев Роттер, которые всей своей театральной манерой спекулировали на низких инстинктах публики. Канель заявлял, что он резко отделяет свои политические убеждения от буржуазной профессии: «И политически организованный рабочий добывает уголь для промышленного капитала». Конечно, этот тезис был неправилен. Но мне не удалось переубедить Канеля, смелая политическая установка и честные ясные стихи которого исключали мысль о двурушничестве,— в том, что слово не кирпич, а имеет разное значение, например, одно в «Кокотке Лизе» и совсем иное в «Гопля, мы живем!»

Мы имеем здесь дело, очевидно, с левым уклоном — желать абсолюта и, если это недостижимо, класть руки в карманы или, еще хуже, прокладывать путь пошлости (а пош-

лость в искусстве всегда реакционна). При всем критическом отношении к пьесе «Гопля, мы живем!», пропагандистская ценность даже этой стандартной постановки бесспорна при сравнении с канелевской трактовкой. Последняя привела к тому, что Канель впоследствии выступил вместе с Пфемфертом против партии. В 1929 году он выбросился из окна четвертого этажа, где находилась его квартира, и разбился насмерть. Многие говорили, что это несчастный случай, но мы считаем, что здесь имело место самоубийство.

Конечно, мы пытались поставить искусство на службу политике (я много говорил об этом на рабочих собраниях), но мы еще не знали, каким образом это сделать.

В то время как впечатления 1918—1919 годов все больше и больше выкристаллизовывались и конкретные политические требования принимали все более ясные очертания, дадаисты, выражаясь модными терминами, «замерли», «охладели», и появилось новое течение драматургов, проповедующих Человека. Эта драматургия была, конечно, также «революцией», но революцией индивидуализма. Человек, Единственный восстает против судьбы. Он зовет других своих «братьев». Он требует «любви» к ближнему, смирения одного перед другим. Эта драматургия была лирична. Собственно говоря, это были драматизированные лирические стихи. В сумятице войны, которая была войной машин против человеческого мяса, драматурги путем отрицания искали «душу» человека. По существу своему эта драматургия была реакцией на войну, но против коллективизма, за снова найденное «я» и за культурные элементы довоенного времени. Наиболее характерным для всего этого направления и в то же время имевшим наибольший успех было произведение Эрнста Толлера «Перемена».

Зимой 1919/1920 года я открыл в Кенигсберге собственный театр, который назвал, по аналогии с берлинским театром экспрессионистов «Трибуной»,—«Трибуналом».

Позднее экспрессионистская школа не была для меня определяющей. Я был уже слишком связан с политикой. Мы играли Стриндберга, Ведекинда, Штернгейма. Готовили Толлера. Наши программные заявления и вообще наш театр вызвали в буржуазных и студенческих кругах оппозиционное настроение, и когда я стал полемизировать в программной

листовке с одним критиком, то он так настроил против меня общественность и прессу, что я принужден был закрыть театр.

Когда я вернулся в Берлин, расхождения усилились. Дадаисты стали более злобными. Прежняя анархистская установка против мещанства, возмущение против искусства и других интеллектуальных профессий обострилось и приняло форму почти политической борьбы. Лозунг: «Каждый— сам себе футбол» был еще более дерзким, чем прежний: «Ошеломите буржуа»!

«Банкротство», издававшееся Гроссом и Гартфильдом, было перчаткой, брошенной буржуазному обществу. Рисунки и стихи ориентировались уже не на художественные постулаты, а только на политическое значение. Содержание обусловливало форму. Или лучше сказать: бесцельные формы, благодаря содержанию, которое без обиняков вело к точно назначенной цели, приобрели более строгие и определенные очертания.

Теперь у меня была ясная установка в вопросе о том, насколько искусство является только средством для определенной цели — средством политическим, пропагандистским и воспитательным. Искусство — тоже оружие классовой борьбы. Это положение стало для меня лозунгом. Я играл по залам Берлина, по ужасным, холодным помещениям, без всяких декораций, а иногда в черных сукнах, либо перед маленькими разрисованными досками. Иногда у нас были и актеры. Пролетарии всегда помогали нам. Социал-демократический полицей-президент Рихтер после первой же постановки отказал нам в разрешении ставить пьесы, но мы продолжали играть нелегально. Это было хорошее время — начало нашего пролетарского театра в Германии.

У нас была радикальная программа. Пролетарская культура и агитация, основанная целиком на пролетарских принципах.

Возник новый театр. Этапы его развития следующие:

1919/20 г. — «Трибунал», Кенигсберг.
1920/21 г. — Пролетарский театр, Берлин (Залы).
1923/24 г. — Центральный театр, Берлин.
1924—1927 гг.— «Фольксбюне», Берлин.
1927/28 г. — Театр Пискатора, Берлин.
1929 г.— Театр Пискатора, вновь открытый, Берлин.

1929 г. — гастроли коллектива Пискатора с пьесой «§ 218» по провинции.
1930/31 г. — «Лессинг-театр» и «Вальнер-театр».
1931 г., апрель — поездка в Москву.

## II. К ИСТОРИИ ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Все театры политичны, начиная с античных и кончая буржуазным и пролетарским политическим театром. Я выбрал для своего театра название «Политический» в связи с тем, что буржуазия делает вид, будто ее театр не имеет ничего общего с политикой. Официально между искусством и политикой нет никакой связи. Искусство бесклассово, говорят они, нейтрально. «Справочник Фольксбюне» заявляет: «Искусство и политично, и нейтрально, оно суверенно». Последним своим утверждением «Фольксбюне» хочет, повидимому, показать себя более революционной, чем буржуазия. Но к этому вопросу мы еще вернемся.

В Германии под «политическим театром» подразумевается сейчас коммунистически-политический театр. Мы лично под этим растяжимым названием понимаем длинный путь развития от агитпропгрупп через рабочий театр (самодеятельное искусство) до революционного профессионального театра.

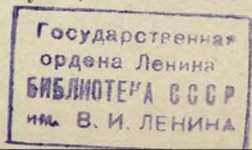
Но этот политический театр, связанный с историей рабочего класса, является не только результатом обострения классовых противоречий 1918 года. Корни его находятся еще в конце прошлого столетия. Тогда в умственной жизни буржуазного общества, благодаря развитию производительных сил, намечались значительные сдвиги. Эти силы, повлиявшие на появление натуралистической школы в философии еще в XVIII веке, получили свое выражение в XIX веке в литературе и искусстве. Возникновение «Фольксбюне» в Берлине было органически связано с натуралистическим направлением в искусстве.

Организованный пролетариат поздно вступил в активную связь с театром. Рабочие используют все формы борьбы с буржуазным обществом, они создают, правда, в относительно скромных размерах, собственную прессу, выступают в парламентах, принимают участие в государственной жизни. Но на театр они долгое время не обращают внимания.

В чем причина этого? Активность пролетариата в борьбе за создание своей культуры появляется тогда, когда он сознает себя как класс. Сначала это проявляется в экономической, политической борьбе и лишь впоследствии получает свое выражение в области культуры, искусства; кроме того — и это было решающим — пролетариат семидесятых-восьмидесятых годов находился в вопросах искусства целиком под влиянием буржуазных воззрений. Простой человек благоговейно смотрел на театр как на «храм муз», в который можно входить только в парадном одеянии и в соответствующе приподнятом состоянии духа. Ему внушали, что было бы легкомысленным желать услышать в роскошном помещении, обитом красным плюшем и позолотой, что-либо о «безобразной» повседневной борьбе, о заработной плате, о рабочем времени, дивидендах и прибыли. Это было делом газет. В театре должны были господствовать чувство, душа, взгляд должен был быть обращен поверх будней, в мир красоты, величия и справедливости. Театр был праздничным искусством. Рабочий, во всяком случае, мог только изредка посещать его, ибо цены в театрах были слишком высоки.

Это положение изменилось с основанием «Фрейе Фольксбюне»—«Свободного народного театра». Бруно Вилле, Отто Эрих Гартлебен, Курт Бааке, Франц Меринг, Густав Ландауэр и другие поставили себе целью создать театр хороших постановок с дешевыми билетами. И на ряду с этим у них было и культурное задание. «Через полгода после первых постановок Свободного театра (основанного по образцу Свободного театра Антуана) д-р Бруно Вилле поместил в социалистическом органе «Берлинер Фольксблат» воззвание, в котором призывал массы сплотиться вокруг «Фрейе Фольксбюне», основной идеей которой являются не пошлые салонные пьесы, а стремящееся к истине искусство» (С. Нестрипке, Театр в смене времени). Идеальная программа, но, к сожалению, еще и идеалистическая.

«Натурализм был опытом такой эмансипации от буржуазно-капиталистической воли публики. Само по себе название говорило очень мало или почти ничего; везде, где в истории литературы мир идей подымающегося класса сталкивается с идеями вымирающего класса, один выступает против другого с боевым призывом к естественности и правде. Это достаточно понятно. Потому что вымирающий класс со страхом цепляется за неподвижные формулы, чем больше вну-



тренняя жизнь покидает их, а поднимающийся класс бурно разрушает все оковы, чем больше в нем бурлит натиск жизненных сил. То, что он хочет и может жить, есть уже для него природа и правда; другого масштаба для этих понятий нет в художественно-литературной области, никогда не было и не будет. Если измерять этим масштабом натурализм, как он возник в немецкой литературе двадцать лет тому назад, то его сила была в том, что он пытался эмансипироваться от условий жизни капиталистического общества. Но то, что он остановился на полпути, было для него роковым. В бедствиях того времени он видел лишь нужду сегодняшнего дня, но не надежду на завтра. Никто не требовал, чтобы натуралисты плясали под дудку «духовно отсталых экономистов», но если они не хотели стоять на отлете от партии, то они должны были уметь изображать не только уходящую жизнь, но и восходящую. Но от этого натурализм отказался из-за действительно «отсталых духовно и художественно» требований,— что искусство должно быть не чем другим, как рабским отображением действительности, что каждую новую мысль, идущую от фантазии художника, и каждое новое художественное открытие необходимо отбрасывать. Тем самым натурализм вынес себе сам смертный приговор с точки зрения искусства, и его расцвет окончился очень скоро» (Франц Меринг, К истории литературы).

Меринг анализирует здесь натурализм на поворотном пункте к романтике, оставшейся «бегством в страну мечтаний», но в действительности это «не что иное, как бессильное барахтанье искусства и литературы в удушающих руках капитализма». Эмансипироваться от капиталистического общества искусство может только тогда, когда оно, к глубочайшему сожалению всех эстетов, явится «политико-экономическим» фактом, и будет чистейшей иллюзией предполагать, что оно когда-нибудь, став на новые рельсы, переживет новый «классический период».

В ежемесячнике «Фольксбюне» (1-й год издания, 1892/93) Меринг пишет: «В литературном творчестве дело не только в творческом методе, но также и в мыслительном. Эту точку зрения пытались осмеять, говоря: ага, драматизированная программа партии! Это не больше, чем нелепое сумасбродство. Политика и поэзия — разные области: границы их не следует стирать; рифмованная передовая статья отвратительнее нерифмованной. Но как раз, если требовать, что-

бы писатель стоял на более высокой ступени, чем на отлете, он должен уметь все изображать, и не только уходящий мир, но и восходящий».

«Фольксбюне» раскололась в 1892 году. «Новая Свободная Фольксбюне» отделилась под руководством своего основателя Бруно Вилле и его друзей, называвших себя независимыми социалистами, под лозунгом: «Подальше от политической партии!» (социал-демократической, которая тогда, в лице Бебеля и Вильгельма Либкнехта, могла называться авангардом организованного рабочего класса всего мира). Позднее, в 1913 году, обе группы объединились под предлогом постройки собственного театра под общим названием «Фольксбюне». По этому поводу «Справочник Фольксбюне» писал: «Если даже «Свободная Фольксбюне», как таковая, всегда уклонялась от связи с социал-демократической партией, то все же, на ряду с некоторыми личными связями, во много раз более глубокая общность интересов связывала «Новую Свободную Фольксбюне» и большое политическое движение. Таким образом не удивительно, что различие взглядов, обострившееся в 1892 году до раскола, с течением времени стало почти незаметным, и через два десятка лет мирная совместная работа обеих организаций снова стала возможной. Конечно, известная доля вины здесь падает на такого крупного теоретика, как Ф. Меринг, который пошел на уступки группам, тянувшим «Фольксбюне» назад от политики.

Несмотря на новый и, может быть, революционный лозунг: «Искусство — для народа!», выдвинутый «Фольксбюне», духовная платформа буржуазного общества не была ею преодолена. Искусство, как таковое, является для буржуазии неприкосновенно самодовлеющим в своей форме, а не в проблематике.

Требование, чтобы искусство было политическим фактором и могло служить художественным средством для развития политического движения, было, пожалуй, на этой стадии развития преждевременным. Время для этого (и это самая легкая форма извинения), может быть, еще не пришло. Но шагом вперед уже была попытка связать два таких чрезвычайно важных фактора, как театр и пролетариат. В первый раз пролетарские слои выступили как потребители искусства, и не индивидуально или маленькими группами, а сомкнутой организованной массой. При своем объединении оба

общества насчитывали вместе 80 000 членов, что блестящим образом доказало восприимчивость рабочих к культуре и опровергло теорию господствующих классов о «необразованном народе».

По мере того как росла объединенная немецкая рабочая партия, несмотря на полицейскую цензуру и закон о социалистах, происходила и литературная революция большого размаха. Большой заслугой «Фольксбюне» является то, что она перебросила мост между ними. И когда она писала на своем фронтоне: «Искусство — народу!», то, действительно, думала, что, изменив лозунг натурализма: «Правда — народу!», она тем самым воспринимает правду натурализма, которая, как мы видим из критики Меринга, не является еще настоящей правдой. И эта правда в этот период не могла быть не чем иным, как открытием народа, тогдашнего четвертого сословия, для литературы. В противовес всем другим литературным эпохам, когда народ изображался либо комически, либо в сентиментальных тонах, либо, как у Бюхнера, трагической одинокой фигурой, — в немецком театральном натурализме впервые появился пролетариат как класс («Ткачи», «Семья Зеликке», «Ганна Ягерт»).

Но натурализм далеко не выражал требований масс. Натурализм только констатирует факт. Он рабски отображает жизнь общества и природы и не видит их развития.

Конечно, натурализм не только не революционен, но противоречит диалектическому материализму и марксизму.

Натурализм в театре, как и его великий зачинатель Ибсен, никогда не давал ответа на общие вопросы, заменяя его вспышками отчаяния. Но тем не менее в тех условиях натурализм поднимался даже до наброска картины общественного строя, который должен заменить существующий строй. И если представители натурализма и отбрасывали от себя всякую политическую установку (даже из социалистического лагеря раздаются голоса, которые отрицают какое бы то ни было значительное проявление социализма в раннем натурализме, как, например, Меринг), то был все же такой исторический момент, когда натурализм сделал театр политической трибуной. [8]

Параллельно с технической революцией в театре назревает процесс втягивания театра в сферу идеологической борьбы пролетариата. В восьмидесятых годах на сцене стали применять электрическое освещение, в конце прошлого сто-

летия вводится вращающаяся сцена. Так все развивается в одном направлении, чтобы создать новое понятие о театре.

Конечно, и в ту эпоху, которую Штернгейм назвал «эпохой бархата», театр не совсем потерял живую связь с обществом. Стриндберг и Ведекинд поставили на повестку дня вопросы пола, семьи и ревизии моральных понятий. С точки зрения сегодняшнего дня в этом заключалось разложение, распад буржуазного общества, находившегося в застывшем состоянии в ту эпоху, когда под давлением экономических сил все общественные формы стали изменяться. «Хорошее» общество замкнулось в себе. Фабричный рабочий, получающий 60 пфеннигов в час, охотнее шел в маленький «Бумскинтолл» (только что открытый). Здесь он по крайней мере видел кусочек собственной жизни. Из пьес Ведекинда «Мясо имеет душу» и Стриндберга «Жаль человека» он мог извлечь не больше, чем из телеграммоподобной афористики Штернгейма или экстатической архитектоники Георга Кайзера.

Силы, способствовавшие развитию политического театра в Германии, пришли с разных сторон, — однако со стороны «военного экспрессионизма» только в конце войны и в чрезвычайно осторожной форме. «Молодая Германия», организованная Гейнцем Геральди, под покровительством Рейнгардта, ставит в первый раз в двух пьесах в 1917 году проблему войны в дискуссионном порядке.

«Морской бой» Геринга шел утренником в Немецком театре. Вскоре там же была поставлена пьеса Унру «Племя», вступавшая в спор с общественными силами военного времени, но в неопределенной и неясной форме. Излишне подчеркивать, что поставленные в обеих пьесах проблемы не нашли своего разрешения. Выходом в них является выполнение долга до конца или самоопределение. Это были слабые попытки во что бы то ни стало охватить огромную тему.

Официальный театр, включая и «Фольксбюне», молчал. «Фольксбюне» с первого же дня войны, как дисциплинированная немецкая организация, послушная своему кайзеру, вступила в ряды националистов и стала целиком на службу военной пропаганды. Идеолог ее до сегодняшнего дня, Юлиус Баб, воспевал со сцены ненависть и военное воодушевление, а в зале сидели берлинские рабочие и не мешали ему. Затем театр был передан на три года Максу Рейнгардту, который ставил в нем классиков, не шедших в Немецком театре. На четвертом году войны директором театра был

избран Фридрих Кайслер, который был еще дальше от жизни и ставил оторванных от жизни, погрузившихся в себя авторов. Как актер, он играл соответственно этой установке.

И в то время как на улицах разгоняли пулеметами и огнеметами революционных рабочих, в то время как дома дрожали от грохота марширующих из Потсдама и Ютеборга в Берлин военных частей и броневиков, в театре перед небольшим количеством зрителей в партере и пустой галлереей поднимался занавес над «Генрихом IV английским» или шекспировским «Как вам угодно» (Рейнгардт).

Весной 1919 года в Берлине был основан Артуром Голичером, [9] Людвигом Рубинером, [10] Рудольфом Леонгардтом, [11] Карлом-Гейнцем Мартином, [12] Германом Юнкером, Бейерле, [13] Альфонсом Гольдшмидтом и др. «Пролетарский театр». Этот театр должен был стать первым коллективным театральным орудием Пролеткульта в Германии. При первой постановке пьесы «Свобода» Кранца (она же была и последней) Филармония была переполнена. О постоянном театре постановщики не могли думать, но охотно мирились с этим, надеясь, что с небольшими средствами они смогут играть везде. Работа вначале мыслилась анонимно, даже без указания фамилий актеров, а реквизит должен был быть по возможности несложным, непритязательным и пролетарским. Постановка прошла с успехом, хотя пьеса носила сентиментальный характер отчасти в духе толстовского непротивления.

«Это не был современный театр, который бы соответствовал запросам пролетариата» (Альфонс Гольдшмидт).

Как сообщает прекрасно осведомленный «Справочник Фольксбюне», личный состав «Фольксбюне» был различным образом затронут революцией. Люди, долгие годы входившие в состав руководства «Фрейе Фольксбюне», как, например, Отто Ландсберг, Роберт Шмидт, Курт Бааке, были призваны на важные посты новым правительством: они стали государственными секретарями правительства Эберта и перестали работать в «Фольксбюне». С другой стороны, в революционных боях в Мюнхене пал Густав Ландауэр, один из тех, кто чрезвычайно преданно служил делу народных театров, как делу настоящего социального обновления. «Фольксбюне» устроила вечер его памяти 25 мая 1919 года. И это было все. Ландауэр пал на стороне другого лагеря, а именно на стороне мюнхенской советской диктатуры, разбитой со-

циал-демократами с помощью белых. Но «Фольксбюне» осталась на стороне убийц Ландауэра до сегодняшнего дня.

В начале 1919 года в Шарлоттенбурге была основана «Трибуна», Карл-Гейнц Мартин поставил «Перемену» Эрнста Толлера. Но затем театр потерял свое идеологическое значение и стал обычным театральным коммерческим предприятием.

Мартин был вынужден в дальнейшем производить свои опыты в других местах. Первый пролетарский театр возник и закрылся после первой же своей постановки.

## III. ПРОЛЕТАРСКИЙ ТЕАТР

1920—1921 гг.

### ПРОЛЕТАРСКИЙ ТЕАТР—ТЕАТР РЕВОЛЮЦИОННЫХ РАБОЧИХ БЕРЛИНА

«Т о в а р и щ и!»

Вы смотрите «К а л е к».

Война капиталистов разбила жизнь миллионов и выбросила их нищими на улицу. Кто придет им на помощь? Неужели буржуазия, различные представители которой, проходя мимо калек и желая заглушить голос своей совести, грубо подают им милостыню, ругая при этом «ленивую сволочь» и взывая к государству, которое должно убрать с дороги такое открытое безобразие?

Ты сочувствуешь этому неистовому калеке?

Ты — рабочий, который завтра может получить пинок от предпринимателя. Ты — безработный, которого выгнали на улицу, потому что уменьшилась прибыль. Рабочий, ты должен быть заодно с безработными!

Безработный, организуй революционную единую организацию безработных! Выбирайте свои политические советы!

Только вы сами можете помочь себе.

Выбирай: либо социализм, либо варварство.

«У ворот» лагеря арестованных товарищей в Венгрии Хорти.

Имеет ли пролетарскую совесть наемник, стоящий там на страже лагеря? Сможет ли измученная политическая заключенная заставить его переменить свое мнение и завоевать его для революции?

И когда он убивает белого офицера, коменданта лагеря, не стоите ли вы, товарищи, на стороне солдата, ибо знаете, что революционное убийство священно для тех, кто сознает, что лишь в действии наше спасение, и что поступок солдата только символ. Мировой капитал старается изо всех сил уничтожить Россию в экономическом и в военном отношении. Россия — это скала в пожаре мировой революции. «День России» — день окончательного решения. Либо активная солидарность с Советским союзом в течение ближайших месяцев, либо международному капиталу удастся уничтожить опору мировой революции. Выбирай: либо социализм, либо варварство.

В обращении, распространявшемся как программа, было заключено все, что касалось сущности и намерений Пролетарского театра. Здесь речь шла не о театре, который будет показывать пролетариату произведения искусства, а об определенной пропаганде, не о театре для пролетариата, а о пролетарском театре. Этим наш театр отличался не только от «Фолькcбюне», по примеру которого он хотел организовать своих зрителей, но и от Пролетарского театра Мартина и Леонгардта. Мы «радикально» изгоняли из нашей программы слово «искусство», наши «пьесы» были призывами, с которыми мы выступали для того, чтобы «делать политику».

Руководители Пролетарского театра должны стремиться к простоте выражения и постановки, к ясному и определенному влиянию на рабочую публику, к подчинению всех художественных моментов революционной цели, т. е. к определенному подчеркиванию и пропаганде идей классовой борьбы. (На основании этой фразы берлинский полицей-президент, социал-демократ Рихтер лишил меня права играть. — *Э. П.*)

Пролетарский театр хочет служить революционному движению, и этим он обязан революционным рабочим. Выбранный из их среды комитет должен руководить осуществлением культурных и пропагандистских задач.

Не всегда необходимо ставить на первое место замысел автора. Наоборот: как только публика и театр в процессе совместной работы объединились в общем стремлении к пролетарской культуре, даже всякая буржуазная пьеса, изображающая упадок буржуазного общества или, наоборот, выпячивающая капиталистические тенденции, все же будет служить для укрепления идей классовой борьбы, для углубления революционного взгляда на исторические события. Такие пьесы целесообразно было бы сопровождать определенными докладами, для того чтобы устранить всякого рода недоразумения и неправильное воздействие. При известных условиях в пьесу могут быть внесены изменения

# Proletarisches Theater

**Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins.**

Geschäftsstelle Halensee, Karlsruher Str 27  Telefon Pfalzburg 4515



Genossen und Genossinnen!

Die Seele der Revolution, die Seele der kommenden Gesellschaft der Klassenlosigkeit und der Kultur der Gemeinschaft ist unser revolutionäres Gefühl.

Das proletarische Theater will dieses Gefühl entzünden und wach halten helfen.

Die Erlebnisse, die sozialistische Kunst in uns hervorruft, stärken das Bewußtsein vom Ernst und von der Größe der geschichtlichen Sendung unserer Klasse.

**I. Programm-Ausgabe.** 20 Pfg.

*ПРОГРАММА,*
*ВЫПУЩЕННАЯ В ДЕНЬ ОТКРЫТИЯ ПРОЛЕТАРСКОГО ТЕАТРА*

Товарищи!

Наше революционное чувство — душа революции, душа грядущего бесклассового культурного общества. Пролетарский театр хочет зажечь это чувство и помочь сохранить его.

Переживания, вызываемые в нас социалистическим искусством, укрепляют сознание серьезности и величия исторической миссии нашего класса.

(Перевод надписи на программе.)

(культ личности художника, который этим, якобы, оскорбляется, является консервативным) путем сокращения, усиления отдельных мест, а также путем присоединения пролога и эпилога. Таким образом, целый ряд произведений мировой литературы может быть приспособлен для революционных пролетарских пьес, так же, как всеобщая мировая история может быть использована для пропаганды идей классовой борьбы.

Стиль, которого должны придерживаться как актеры, так и автор и режиссер, должен быть простым и естественным (похожим на стиль ленинских высказываний, которые благодаря своей простой, спокойной манере производят огромное впечатление). То, что требуется сказать, должно быть выражено безыскусственно, уверенно, не «экспрессионистски» и не искаженно, и должно быть обусловлено простой, неприкрытой революционной целью и волей. Этим с самого начала исключаются все неоромантические, экспрессионистские и тому подобные виды стиля и задачи, вытекающие из потребностей анархического индивидуализма буржуазного художника.

Конечно, не следует забывать новых технических и стилистических возможностей, — но лишь постольку, поскольку это может служить названным целям, а не какой-то «художественно-революционной стилистической самоцели». Во всех вопросах стиля нужно руководствоваться следующим принципом: извлечет ли из этого пользу огромный круг пролетарских зрителей или, наоборот, он запутается в буржуазных идеях и заразится ими? Революционное искусство может выйти только из среды революционных рабочих. Стремление к самосохранению у рабочих требует, чтобы они в равной мере освободились в художественном и культурном отношении, как и в политическом и экономическом. И стремление к этому духовному освобождению вместе с материальным должно быть коммунистическим.

Перед Пролетарским театром стоят две принципиальные задачи: одна основывается на том, что театр как производство порывает с капиталистическими традициями и создает между руководителями, актерами, декораторами и техническими работниками, так же как между общественностью и потребителями (т. е. посетителями театра), отношения равенства, общие интересы и коллективную волю к работе.

Театр станет постепенно обходиться без буржуазных профессиональных актеров, завоевывая себе исполнителей из среды зрителей. Они перестанут быть дилетантами, потому что Пролетарский театр в первую очередь выполняет задачу пропаганды и углубления коммунистических идей, и эти проблемы, естественно, не могут быть делом профессии, а являются общественным устремлением, в котором публика играет не меньшую роль, чем актеры. Предпосылкой для этого является совершенно новое отношение исполнителя к теме пьесы. Он не может больше ни оставаться индиферентным к своей роли, как прежде, ни подниматься над ней, т. е. отказаться от всякого определенного желания. Актер должен каждую из своих ролей, каждое слово, каждое движение сделать выражением пролетарской коммунистической

идей, и каждый зритель, где бы он ни находился, что бы он ни говорил или делал, должен научиться всему придавать такой смысл, чтобы его сразу можно было признать коммунистом. Умение и талант еще не в состоянии этого сделать.

Другая задача Пролетарского театра состоит в том, чтобы распространить свое пропагандистское и воспитательное влияние на те массы, которые политически еще колеблются и равнодушны или которые еще не понимают, что в пролетарском государстве буржуазное искусство и «развлекательное искусство» не должны иметь места. В таких пьесах мы видим старый мир, с которым еще связаны самые отсталые элементы, и здесь может быть применен основной принцип пропаганды — показать не то, что есть, а то, что должно быть.

Важная задача выпадает на долю автора. Он также должен перестать быть прежним самодержцем и научиться отодвигать на задний план собственные представления и оригинальность в угоду представлениям, живущим в психике массы, тривиальным формам, которые ясны и понятны каждому. Автор должен учиться у политического вождя. Подобно тому как вождь должен учитывать силы и направление развития масс, а не подслащивать такую политику, которая им чужда исторически и психологически, так и автор должен быть фокусом пролетарской диктатуры и зажигательным стеклом для стремления рабочих к знанию.

Эрвин Пискатор.

Чтобы правильно оценить эту статью, необходимо вернуться к 1920 году, когда еще не было ни пролетарского театра, ни пролетарской художественной культуры. Партийная же пресса совсем не занималась тогда вопросами театра. Если эта статья и является эклектичной, и если в ней встречаются отклонения и ошибки, все же она для того времени была ориентировочной программой. Содержащиеся в ней пролеткультовские установки касались прежде всего актеров. Но здесь необходимо понять тогдашние условия. Буржуазные актеры, если даже сочувствовали нам, не собирались отказываться от работы в буржуазных театрах. В моем распоряжении имелись лишь небольшие группы в большинстве малоквалифицированных актеров. В процессе работы выяснилось, что они мало подходят для настоящих пролетарских актеров. Чтобы создать работоспособный ансамбль, политически и художественно сильный аппарат, мне были необходимы пролетарские элементы, которые были бы тесно связаны с массой и по возможности с партией. К сожалению, это мое желание ограничилось преимущественно программой, в действительности же мне не удалось составить про-

летарский ансамбль. Хотя я и вначале, и позднее занимался агитпропработой, но я отнюдь не собирался, как впоследствии советские «Синие блузы» и агитпроптруппы в Германии, оставаться на этапе самодеятельного искусства, а намеревался воспитывать пролетарские элементы для революционного профессионального театра. То, что мне это не удалось на тогдашней стадии развития, имело ряд последствий, о которых я буду говорить дальше, и в первую голову — то, что я в течение всего времени не мог составить целостный ансамбль. Я остался зависимым (и в этом была моя слабость) от буржуазных профессиональных актеров.

Намеченный мною репертуар не был показан. Драматургия хромала идеологически и формально. Писатели, стоявшие близко к нам по мировоззрению, принадлежали еще к послеэкспрессионистскому направлению и не могли соответствовать нашим требованиям в области театра. Даже драматические произведения Франца Юнга, стоявшие политически к нам ближе всех и своим построением прокладывавшие новые пути, все же были «пьесами» в полном смысле этого слова. Это были пьесы современные, вырезки из мировых картин, но они не были чем-то законченным, цельным, выдержанным с начала до самого последнего штриха. В них не было горячей активности сегодняшнего дня, бьющей из каждой строчки. Я не хочу этим, разумеется, сказать, что театр — газета, но бесспорно, что театр все еще не поспевал за газетой, не был в достаточной мере актуальным, недостаточно активно входил в непосредственную жизнь. В нем продолжали оставаться застывшие формы искусства, предопределенные заранее и ограниченные в своем влиянии. Мне тогда казалось, что нужна более тесная связь с журналистикой, с повседневной жизнью.

Повседневность была необходима. Зритель не должен был никоим образом бежать от той цепи доказательств, которая геометрически смыкалась вокруг него. (Скажу, между прочим, что эта проблема остается неразрешенной еще и по сие время.) Вопрос не стоит так: с одной стороны — искусство, с другой — репортаж. И репортаж (доклад о действительно происходящем) является высоким искусством, лучшим средством пропаганды. Значит, не искусство или репортаж, а искусство на основе фактических материалов, благодаря которым искусство достигает наивысшего воздействия и с помощью перспективы ведет через повседневность фактов к

определенным выводам. Левые или правые отклонения могут возникнуть только тогда, когда сознательно или бессознательно опрощаются понятия (бездарность).

Мы тогда считали, что все дело в драматургическом материале, и потому решили сами создать его в виде коллективной вещи. Впрочем, я не могу сказать, чтобы нас эта наша первая коллективная продукция удовлетворила. Это была «пьеса» на тему о Советской России и называлась она: «День России».

Пролетарский театр играл по залам и местам для общественных собраний. Массы должны были смотреть спектакль в своем привычном окружении. Кто когда-нибудь выступал в этих залах с маленькими сценами, едва заслуживающими этого названия, кто знает эти места с вечным запахом застоявшегося пива и нечистот, с флажками и плакатами, относящимися к последнему пивному празднику, тот может себе представить, с какими трудностями пришлось нам прививать здесь новое понятие о театре.

Декорации были, конечно, примитивными. Но в соответствии с изменившимися задачами театра, изменялось также и значение этих простых, наскоро разрисованных полотен.

В пьесе «День России» была изображена географическая карта, которая сразу же разъясняла политическое значение места действия. Это были уже не «обыкновенные» декорации, а одновременно — социальные, политико-географические или хозяйственные планы. Они принимали участие в игре. Они входили в сценическое действие, они были чем-то в роде элемента драматургии. Этим включался в постановку новый момент — педагогический. Театр должен был не только влиять на чувства зрителей, не только действовать на их эмоции, он совершенно сознательно обращался к их рассудку. Театр должен был способствовать не только подъему, воодушевлению и увлечению, но и просвещению и воспитанию масс.

Самым ценным в идее пролетарского театра я считал создание такого коллектива работников, который был бы в равной мере художественным, человеческим и политическим.

Все работники Пролетарского театра работали с безграничной преданностью и самоотверженностью. Никаких видов на прибыль (почти всегда все отказывались от жалования) и никакого личного честолюбия (очень часто имена

участвующих даже не значились на программах) — вот как работал коллектив. Было приготовлено шесть постановок,[14] среди них большие пьесы, которые требовали репетиций в продолжение многих недель. Некоторые из этих постановок несомненно могли выдержать сравнение с обычными театральными постановками («Враги», «Канакер»), но по сборам они были ниже их.

В хозяйственном отношении Пролетарский театр, как и «Фольксбюне», должен был опираться на зрителей. Число членов театра дошло до 5—6 тысяч. Это были главным образом члены Всеобщего рабочего союза, члены Коммунистической рабочей партии и синдикалисты.

Среди этих товарищей не было представителей коммунистических организаций. Действительно, здесь начинается мрачная (для Пролетарского театра) глава самокритики. Не партия в целом, а некоторые лица, которым следовало бы представлять культурные интересы пролетариата в данном вопросе, полностью отказались от них. Я подчеркиваю заранее, что при невероятной интенсивности политических событий того времени трудно было обратить внимание на такое маленькое растеньице, каким был при своем возникновении Пролетарский театр. В партии, конечно, не хватало людей для всех участков работы, она только начинала оправляться от тяжелых ударов, нанесенных ей смертью вождей. Поэтому товарищи, которым был доверен культурный сектор, зачастую ничего не понимали в вопросах искусства, либо передоверяли свою работу людям, пришедшим из буржуазного лагеря. Видимо, один из таких людей и поместил статью в «Роте фане» от 17 октября 1920 г. Вместо того, чтобы признать, что театр должен служить пропагандистским целям партии, этот критик прилагал к нашей работе масштабы, заимствованные у буржуазной эстетики, и требовал от нас постановок в соответствии с буржуазными представлениями о театре.

Он писал:

«Против идеи организации Пролетарского театра ничего нельзя возразить (?!), и нужно согласиться, что имеется потребность в Пролетарском театре. В программе сказано, что это должно быть не искусство, а пропаганда. Они хотят показать на сцене пролетарскую коммунистическую идею, для того чтобы оказать пропагандистское и воспитательное влияние на массы. Они не хотят «наслаждаться искусством». Тогда лучше назы-

вать это не театром, а просто своим собственным именем — пропагандой! Название «театр» обязывает давать искусство, художественное творчество. Искусство слишком свято, для того чтобы давать свое имя для орудия пропаганды. Рабочему нужно сейчас (1920 год!) яркое искусство. Это искусство может быть буржуазным, но должно быть искусством».

Подумать только:

Раскол Независимой партии стоял тогда в центре и являлся лозунгом этих лет. Мы хотели помочь, войти, убедить. В 1928 году в Германии развилось движение агитпропгрупп, которое и было названо настоящим именем — пропагандой. Разве я говорил что-либо другое в приведенной выше программе-листовке? А эти люди считали, что через год после убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург наш театр, пролетарский театр, должен был черпать свое «сильное искусство» из буржуазного лагеря? Не следует смешивать это с лозунгом критического воспитания буржуазного наследства. Этот лозунг понятен в СССР — при условии, что здесь имеются большие художественные театры, дающие гарантию художественности. Но если бы мне нужно было поставить «Гамлета» в рабочей аудитории одной из зал Моабита,[15] чему бы научились рабочие у Гамлета, помня еще о кровавой руке Носке или об убитом брате на улице?

А на ряду с этим критиком, предлагавшим нам безукоризненный асфальтированный путь буржуазной художественной продукции, другой товарищ потребовал вместо искусства — уличные бои (если ты голоден, — выйди на улицу!).

«Следует еще добавить, что условия обострившейся классовой борьбы исключают искусство в форме созерцания и наслаждения. В такие времена искусство облекает истину не в слова, не в звуки, а в действие. Мы все служим Великому, на которое оглядываемся, но не искажая его, а извлекая из него то, что является вневременным и действенным. Не в пролетарском театре возникает новое искусство, а на фабриках, в профсоюзах и в уличных боях». («Роте фане», 26 октября 1920 г.)

Почти классическими стали сейчас очень важные и решающие вопросы, не возбуждающие больше сомнений: нужны ли пролетариату собственные средства пропаганды, и является ли искусство оружием в классовой борьбе? Но есть и такие люди, которые дают на эти вопросы ответы с уклонами вправо и влево. Эти колебания не ограничиваются областью искусства. Воззрения этих людей, выраженные ими (чисто случайно) в отношении пролетарского искусства, стали

также вехами их дальнейшего политического развития. Как раз теперь, когда повторяются кажущиеся случайными ошибки, потому что в международном масштабе нашему, по началу небольшому, но трудному пролетарски-революционному культурному движению не уделяется достаточно внимания, я считаю своим непреложным долгом особенно резко указать на это. Повсюду — в Европе, Азии, Америке — возникают самодеятельные труппы и профессиональные театры. Они борются с большими трудностями. Им приходится бороться с финансовыми затруднениями, у них нет поддержки, и поэтому они сейчас еще не могут стать большим искусством. И как раз поэтому необходимо охранять их рост. Критика должна подходить к ним осторожно и стараться помочь. Важность этого средства пропаганды совершенно очевидна. Поэтому нельзя при каждой мелочи, которой недовольны, «выплескивать ребенка из ванны вместе с водой», как это было сделано в нашем случае.

Я останавливаюсь здесь на этом вопросе, потому что это был пример, по своим выводам необычайно поучительный. Тогда в Германии было самое подходящее время для роста пролетарского театрального движения. Росли партия и близко к ней стоящие организации, как Межрабпом, МОПР и др. Тогда было время больших возможностей, дававших революционный подъем. Но мы упустили момент. Хотя я и кричал «караул» и лез на стены, но все же, вероятно, недостаточно решительно ставил вопрос в партии. Я стоял особняком и был изолирован, потому что, естественно, театр тогда отступал перед более важными интересами. Кроме того, нужно заметить, что не только теперь, когда кризис вступил в свою острейшую стадию, но и тогда пролетариат сильно обнищал.

Чувствуя всю необходимость и важность нашего предприятия, пролетариат тогда был материально слишком слаб, чтобы содержать его. Были вечера, когда залы были переполнены, но все же расходы не могли быть покрыты (так как безработные в большинстве случаев не платили за билеты).

Большим препятствием в нашей работе были систематические придирки и затруднения со стороны полиции. Постоянного разрешения от полицейпрезидента мы добиться не могли. Не удивительно, так как полицейпрезидент был социал-демократом.

Резолюция

При подготовке пролетарским театром пьесы: «Долго ли еще будет существовать буржуазная справедливость?» была принята резолюция, которая решительно протестовала против мер, принимаемых полицейпрезидентом по отношению к Пролетарскому театру:

«Посетители театра возмущены тем, что каждому театру, кино, или кафешантану и варьете, даже если они, как обычно, преподносят малоценную продукцию, дают разрешение, тогда как Пролетарский театр, это рабочее предприятие, борющееся против вредных влияний на рабочие массы дрянных фильм и хлама варьете, — из-за отсутствия разрешения не может проявить себя.

Они обращают внимание полицейпрезидента на то, что он не имеет никакого права запрещать театральные постановки из-за содержания, что суждение о художественной форме к нему не относится, что органы полиции должны спросить мнения театрального объединения и театрального общества, ходатайствовавших о получении разрешения. Они обращают еще внимание г-на Рихтера на то, что его поползновения быть цензором нашли бы лучшее применение в кино на Александерплац, в «Варьете» Северной части, в мишурном блеске ночных кабаков на Фридрихштрассе и в Западной части, что лучше ему закрывать те театральные предприятия, которые бесцеремонно щекочут нервы своей состоящей из спекулянтов публики, эксплоатируют до последней степени исполнителей и артисток превращают в проституток.

Посетители театра спрашивают г-на Рихтера, намеревается ли он снова отказать, если Пролетарский театр на основании нового распоряжения возбудит ходатайство о разрешении».

В апреле 1921 года состоялась последняя постановка Пролетарского театра. Неважно, насколько велики или малы были положительные достижения первого года. Но результат был налицо: театр завоевал себе первое место среди средств пропаганды пролетарского движения. Он стал одним из рупоров революционного движения, таким же хорошим, как пресса и парламент. Но на ряду с этим он, как художественное учреждение, изменил свои функции. Он поставил перед собой еще одну цель, чисто общественную. После долгого оцепенения, изолировавшего театр от современности, он снова стал фактором живого развития.

Основным новшеством этого театра является переплетение в очень оригинальной форме игры с действительностью. Часто не знаешь, находишься ли ты в театре или на собрании; появляется такое чувство, будто ты должен присоединиться и помочь происходящему, и ты принужден вставлять замечания. Исчезает грань между игрой и действительностью.

Публика чувствует, что она взглянула на живую жизнь, и что перед зрителями не театральная пьеса, а изображение действительности... Зритель втягивается в игру, ему близко все, что происходит на сцене.

(«Роте фане» от 12 апреля 1921 г. Отчет о пьесе Юнга «Канакер».)

## IV. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Единственным активом после закрытия Пролетарского театра были его 5-6 тысяч членов. Но для того чтобы их удержать, нужны были театральные постановки.

В поисках такой возможности я сошелся с молодым драматургом Хозе Рефишем, руководившим Центральным театром. Наше содружество должно было стоить 300 000 марок, из которых 100 000 марок требовалось внести сейчас же, а остальные — через три месяца. Этот остаток мы уплатили после того, как через два месяца выломали старую трубу для отопления и продали ее на углу торговцу старым железом. Тогда было время самой дикой инфляции.

У нашего предшественника в директорате, Цикеля, был актив в 400 членов, выделенных для его оперетты из «Фольксбюне». Вначале их оставили нам. Я тогда ни в какой мере не был склонен, даже из-за «Фольксбюне», делать уступки, но мне казалось важным по тактическим соображениям итти вперед. База, на которой я до сих пор двигался, была слишком узкой. Я был предоставлен самому себе и должен был сам решать, как поступать в дальнейшем. Я намеревался только тогда выступить политически яснее, когда театр подвергнется первому обсуждению и сделает первые успехи. Фактически в театре первый успех выпал на долю «Мещан» Горького. За этим следовали: «Власть тьмы» Толстого и «Будет время» Ромена Роллана. Наибольший успех имела пьеса Роллана. Большая пресса писала, что необходимо ехать на старую Якобштрассе.

Но, скорее, чем я ожидал, явились неприятности. Среди берлинских актеров началось движение в связи с заработной платой. Театральные предприниматели (директора) использовали это движение, для того чтобы в течение нескольких часов закрыть ряд театров и распустить актеров. У меня, как выше уже упоминалось, не было разрешения полиции играть в этих театрах — из-за моей предосудительной политиче-

ской позиции. Но зато у меня не было и конфликтов с актерами. И в то время как некоторые берлинские театры демонстрировали в этот вечер силу предпринимателей тем, что они были закрыты и в них было темно, мы своей постановкой, речами и сбором денег в антрактах в пользу уволенных выступили с определенной демонстрацией. Тем самым в театре началась более острая политическая борьба. «Фольксбюне», заметившая, что наш театр является противоположной ей организацией и театром с определенным пролетарским репертуаром, в котором все более и более резко выдвигались политические пьесы (как, например, «Анна-Мари» Франца Юнга и обозрения), в качестве ответного удара, а также из мести на нашу позицию во время забастовки актеров, в которой она, конечно, была на стороне предпринимателей, отозвала своих членов из нашего театра. Так я был принужден сдать и этот бастион — Центральный театр.

Для биографии я хотел бы отметить, что в упомянутых трех постановках я наверстал ту стадию развития, которую перепрыгнул в связи с Пролетарским театром. Это были натуралистические постановки, в которых я стремился к наибольшей реальности в декорациях и в игре.

Это был мой первый конфликт со старой «Фольксбюне», первый из длинной цепи конфликтов, с этого времени не прекращавшихся.

## V. ПОЛОЖЕНИЕ «ФОЛЬКСБЮНЕ»

### От Рейнгардта до Холла

Происходившая политическая борьба между отдельными течениями и партиями только слегка затронула «Фольксбюне», количество членов которой чрезвычайно возросло: 140 000 в Берлине, 600 000 в провинции. Монументально стояла она «на высокой башне», т. е. на отлете от партии, и в то время, как шли кровавые бои, она играла в нейтралитет не только на сцене, но и на трибуне политической борьбы. Ее последний аргумент был тот же, что у немецких профсоюзов в начале войны, — спасение кассы. Чтобы найти в лишенном фундамента хаосе духовный аргумент, — потому что, несмотря ни на что, театр — не магазин селедок и нуждается в духовных аргументах, — она стала приводить не-

обыкновенные доводы, которые намного интереснее, чем вся ее театральная продукция. Как клоун в commedia dell'arte, она обзаводится различными масками, которые должны действовать притягательно на обе стороны: на ту, где пал Ландауэр, и на другую, где «социалистические министры, на основании созданной ими самими Веймарской конституции, параграфом 48-м отдали «надпартийной демократии» государство, народ, пролетариат.

«С одной стороны... с другой стороны», — давно высмеянное, как критерий нетвердой позиции, — в тесной связи с реакционным курсом социал-демократии, делалось все более и более односторонним, тогда как маска, обращенная к нам, очень скоро потеряла свою привлекательную улыбку и показала нам язык. Идеолог «Фольксбюне» Баб формулировал это так: вопрос заключается в том, мыслимо ли целеустремленное искусство, точнее — политически целеустремленное искусство, и увязывается ли оно с основами работы «Фольксбюне». На этот вопрос движение ответило ясным «н е т». Во многих манифестах, положениях, программах, отчетах «Фольксбюне» говорит ясно и недвусмысленно, что она отрицает подчинение своей работы стремлениям показать все человеческое и великое в искусстве «с политической и религиозной точки зрения»; что «искусство ни политично, ни нейтрально, а суверенно»; что «действительно революционный, здесь политически не обрисованный характер «Фольксбюне» выражается уже в одном ее существовании»; что борьбы за направление, которая, может быть, стоит в порядке дня другого большого движения, немецкая «Фольксбюне» никогда не переживала».

Это слишком очевидно. Когда погиб Ландауэр, «Фольксбюне» устроила вечер его памяти. Другие великие кончины не вызвали даже этого. Но борьбы за направление, хотя бы в связи с убийствами братьев по классу, «Фольксбюне» никогда не переживала. Нет, она только защищалась и, если было возможно, старалась не быть затронутой. Она не заставляла себя задумываться, тем более, что видимое большинство голосов, отмеченное в картотеке ее членов, по меньшей мере, своей безучастностью оправдывало ее. Она реагировала на наши нападки реакцией в самом настоящем, буквальном, хорошо знакомом нам по политической линии, смысле слова. Продукция, которую она распространяет, над которой можно было бы смеяться, если бы она не являлась

одним из многих буржуазных ядов, мешает развитию движения революционных рабочих.

Идеология «Фольксбюне»? Вот она:

«Здесь в первую очередь необходимо объяснить вопрос, на чем основана социальная нужда широких кругов. Конечно, главную роль играет здесь материальная сторона, тот факт, что нервирующая борьба за существование разрушает и портит много ценных духовных и умственных сокровищ; но было бы ошибкой признать, что чувство блаженства,— если его можно так назвать,— исключительно зависит от удовлетворения материальных потребностей... Существуют препятствия, бывают депрессии, от которых при длительной повторяемости страдают не только индивидуумы, а целые социальные слои. И объяснение этой депрессии заключается не только в социальном положении этих слоев. Причины заключаются совсем в другом (?). Это в конце концов брешь, отверстие в ходе повседневных жизненных процессов, это, одним словом,— «слишком мало радости» и чувство второразрядности, или, выражаясь современным словом, это — опустошающее чувство личного ничтожества, охватившее сейчас большой социальный слой.

... Действительно большую, освобождающую радость может дать большое внутреннее переживание; а такое переживание нуждается в возбудителях и посредниках, все равно, заключается ли это в религиозной области, в природе или в переживаниях художественного произведения... И всякое обогащение такого рода будет принято с большей благодарностью, нежели материальные сокровища... Всякий посвященный знает, что чувство социальной второразрядности является в первую очередь культурной душевной нищетой, тяжелым положением, так глубоко вошедшим в сердце и мозг, что отсюда должно было появиться угнетающее чувство ничтожества. И одновременно с этим выясняется, что этот социальный момент изживается в первую очередь, если удается заменить чувство ничтожества чувством свободы, путем длительного состояния душевного подъема и освобождения.

Здесь достигается тот пункт, где ничто больше не отделяет одного человека от другого, где все стоят наравне, в одном разряде, где каждый воспринимает одно и то же событие, беден ли он или богат, господин он или раб, но при глубочайшем переживании художественного порядка, когда струны вибрируют одинаково сильно у всех, кто вообще подвержен таким влияниям».

Комментарии излишни. Автором является теперешний генеральный секретарь «Фольксбюне» Ганс Бродбек.

Фантазия Бродбека и ему подобных, намеренных заниматься искусством, настолько мелка, что они воспринимают теперешнюю нужду... в первую очередь, как «культурную

душевную нищету» и т. д. Миллионы безработных стоят в очередях, промышленность работает на 40 и меньше процентов, мелкобуржуазные слои погружены в глубокое отчаяние, самоубийства, убийства и различные преступления поворачивают свое пугающее лицо к бессильному капитализму,— а господа романтики — социал-демократы — изображают «бегство от действительности», которое на самом деле есть не что иное, как предательство на фронте классовой борьбы. И это предательство совершается не только при помощи высоких «теорий» об искусстве и его культурных задачах, но и при помощи практики. Поэтому я должен сначала указать здесь на то положение, в котором я застал «Фольксбюне», чтобы читатели поняли мою собственную работу, приведшую к тому, что поведение социал-демократической «Фольксбюне» показалось странным даже буржуазным критикам.

Если присмотреться поближе, то расплывчатый «идеализм» господ Баба, Бродбека и др. является странной, противоестественной помесью Фрейда, Маркса и Ницше, и вытекает из такого понимания искусства, которое существовало во времена старого Гёте и дало ему повод сказать: «Все классическое — здорово, все романтическое — нездорово». От этой мудрости в области истории искусства буржуазная критика уже давно отказалась. Недаром Герберт Иеринг написал целую брошюру под названием: «Предательство «Фольксбюне»», где он характеризует ее политику следующими словами:

Р е й н г а р д т ...«ни с какой стороны не соприкасается с «Фольксбюне». Макс Рейнгардт придерживался противоположных принципов. Макс Рейнгардт — гениальный расточитель театра, наслаждавшийся его влиянием и смаковавший его очарование. Макс Рейнгардт,— одно из самых ярких театральных дарований, интуитивно, свободно импровизирующий, воспринимающий и излучающий вдохновение,— играя для публики, понимающей театр как роскошь, как драгоценность, как лучшее украшение жизни. Макс Рейнгардт — гениальный идеолог театра крупной буржуазии, несравнимый в своих постановках, неистощимый в художественной выдумке. Макс Рейнгардт и — «Фольксбюне». Конечно, началась война; художественный, технический персонал и зрители таяли, реклама стала труднее. Положение «Фольксбюне» было угрожающим. С точки зрения обеспечения постановок в трудное время, передача его Рейнгардту казалась понятной. Понятной, если бы ответственные лица сознавали, что это является вынужденным, объясняется заминкой в настоящем и ошибкой

для будущего, ошибкой, которая должна быть исправлена. Но руководители были ослеплены. Им понравился этот маневр. Это для них показательно. Для них это было не отклонением от пути, а прямой путь. Годы работы Рейнгардта были менее опасны, чем слепота руководителей в отношении перспектив движения. Поэтому они были поворотным пунктом в жизни «Фольксбюне», провалом движения, предательством и началом падения».

Кайслер...—«классик «Фольксбюне». Еще одна признанная величина. Страж храма искусства. Для него искусство — богослужение, сцена—собор. Публика должна входить в мягких туфлях. Ни звука. Тишина. Учитель проповедует. Полумрак, мертвая тишина. Достопочтенное искусство кладбища. Подходящее направление для театра, который должен удовлетворить взволнованные массы. Публика, привыкшая играть вместе с актерами, выступать на политических собраниях, на спортплощадках, должна здесь внимать и застыть в созерцании... Для того чтобы актерэгоцентрик мог выявить свои душевные переживания, сотня людей должна задерживать дыхание. Для того чтобы раны художника могли кровоточить, нужно беспокоить тысячи зрителей. Актер в виде святой Терезы — более мрачного недоразумения нельзя себе представить для «Фольксбюне».

Холль... «Если Кайслер пытался изображать Великого хромого, то здесь мы видим беспредметнейшее из беспредметных. События в «Фольксбюне» похожи на игру красок и форм абстрактных фильмов. Из угла налево виден острый треугольник на круге, круг наклоняется, треугольник сплющивается. Круг, подставка и треугольник Холла вертятся, сталкиваются, отходят друг от друга, скользят один мимо другого, разделяются, потом снова соединяются. Вечно меняющаяся игра красок и форм. Один раз это называется «Сон в летнюю ночь», в другой—«Царь-отступник», в следующий раз «Пер-Гюнт», потом — «Вольпоне», наконец — «милый Августин» или даже «Трагедия любви».

Мы видим, таким образом, что в художественном отношении «Фольксбюне» была беспомощна и шла в разрез с современностью. У меня нет намерения возлагать ответственность за развитие «Фольксбюне» на отдельных художественных руководителей. На дискуссиях «Фольксбюне» утверждала, что ее время еще не пришло, что организация и искусство еще не созрели. Где же они остановились? Куда девалась драма? Где авторы? Рассматривая фактическое положение с точки зрения «Фольксбюне», которая сама не активизировалась, можно было сказать, что имеются все данные — драматическая продукция, режиссура, политическое руководство, правление и публика — для того чтобы гарантировать этой организации... длительный, ничем не нарушаемый сон. При этом реформистское руководство «Фольксбюне» приложило все силы к тому, чтобы привести организацию к ее те-

перешнему состоянию. Политически активная часть пролетариата перестала вообще интересоваться «Фольксбюне». Остальных членов руководство сумело ловко отвести от коллективной работы (общие собрания устраивались раз в год, члены общества, являвшиеся на собрания, не имели фактически никакого влияния на репертуар, постановки, политическое руководство, правление). Поэтому правильной революционной тактикой в то время было: воспитывать публику, даже против ее желания, активизировать индиферентных членов общества силой убеждения в собственной миссии, втянуть в работу революционных рабочих. Следствием этого было бы то, что авторы нашлись бы сами собой и возросло бы влияние искусства в политико-революционном смысле.

Это я и поставил себе задачей, когда директор Хольм пригласил меня работать в «Фольксбюне». Приглашение это было мне сделано случайно; случайно не было режиссера, который хотел бы поставить случайно принятую пьесу Альфонса Паке «Знамена». И в этой цепи случайностей, может быть, и заключалась сущность новой постановки. Здесь столкнулись два понятия: документ и искусство, которые до сих пор не только не отделяли друг от друга, но в угоду искусству растворяли одно в другом. В «Знаменах» мы попытались разрешить эту проблему посредством синтеза обоих понятий.

Это уже было не случайно, как я пытался выше доказать. Передо мной как стена, но мягкая, рыхлая и неощутимая, стояла идеология «Фольксбюне», о которой я коротко говорил выше. Все, что я начинал, казалось по отношению к этой идеологии «профанацией искусства», и при этом — о, горькая ирония! — в «святая святых» республики, в «подаренном народу» храме искусства, «Свободной Фольксбюне» Берлина. В первый раз мне приходилось ставить пьесу с большими средствами и с твердыми убеждениями.

Мы, прежде рассматривавшие искусство как самоцель, требовавшие его всемогущества, в противовес реальности, повседневности и мещанства, теперь стали протестовать против этих положений, выставив лозунг: «Ничего от искусства!» Мы пережили смену всех направлений, относительность всех стилей, разрушение всех форм. Груды трупов на восточных и западных границах Германии. Мы сами в течение нескольких лет были отданы на произвол судьбы в этом хаосе. У нас было большое, неограниченное право

высказываться, а у других — обязанность молчать и почтительно слушать нас.

Поколение, которое должно было пройти тернистый путь искусства и политики до последнего этапа, не забывало никогда, что форма и содержание, искусство и политика неразделимы до последнего предела. Поколение вчерашнего дня не знает этого. Но нам известно, что синтез искусства и политики означает предельную ответственность, и что все средства, и искусство в том числе, должны быть брошены на служение нашим целям.

Новая реальность действительности перевернула все столы, за которыми, несмотря на войну и революцию, насыщалось отяжелевшее время, не спрашивая, откуда кушанье и из чего оно приготовлено. Мы ставили условия, требования. Борьба началась внутри «Фольксбюне». Не должно было быть больше предательства Баба. «Фольксбюне» должна была решить, куда она относится и на какой стороне баррикады стоит. Люди, стоявшие во главе ее, должны были взять ответственность на себя. Но они этого не сделали.

## VI. «ЗНАМЕНА»

Эту главу писал заведывавший литературным отделом театра Пискатора Лео Лания. Я не хотел вступать в спор об эпической драме в то время, как эта книга появилась в Германии. Хотя в данном случае не могло быть речи о праве приоритета, потому что со времен греков, Шекспира и Гете существуют эпические драмы, пишутся они и сейчас (все документальные драмы эпичны), например: «Рычи, Китай» Третьякова, «Первая конная» Вишневского и т. д., — все же разгорелась жестокая борьба.

### РАЗВЕНЧАННОЕ ИСКУССТВО [16]

Лео Лания

Несколько дней тому назад мне в руки случайно попался каталог одного французского издательства, где были указаны литературные произведения, имевшие наибольший успех за последний год. К своему изумлению, я увидел, что в классической стране романов господствуют общественно-

критический памфлет и газетный репортаж. Среди книг, тираж которых наиболее велик и которые возбуждают больше всего толков, я нашел «Ад осужденных» Лондра — изображение кайенской каторжной тюрьмы, «Кокаин» — странствование по парижским ночным вертепам, «Интервью с клоунами» и т. д. «Американизация» накладывает свою печать также и на французскую литературу, и таким образом становится понятным, что общий недостаток интереса к романам, лирике и так называемому «чистому» искусству, на который так жалуются немецкие издательства, вовсе не случайность и не является показателем только экономических условий в Германии, а имеет более глубокие причины — в большом социальном процессе расслоения, свидетелями которого мы являемся.

Конечно, у современного среднего читателя нет внутренней сосредоточенности и потребности в чтении толстых романов. Но важно, что он чувствует себя слишком запутавшимся в сетях повседневной борьбы, чтобы искать спасения на острове «чистого» искусства. Наша современность захватывает человека сегодняшнего дня сильнее, нежели в прежние времена, и это настоящее является более возбуждающим, романтичным, красочным и драматичным, чем это могла бы нарисовать фантазия писателя. Социальная революция стоит в порядке дня. Она не позволяет не видеть и не слышать себя. Она управляет временем. Она вспугивает все бледные сны, изгоняет всех оторванных от мира фантастов из их последнего убежища, выбивает из рук профессиональных писателей перо и пишет сама сильные, ужасные героические драмы нашей эпохи.

Лишенное романтики, искусство приготовило путь повседневности, и этот путь ведет от так называемого чистого искусства к журналистике, к репортажу. От абстрактного, лишенного контроля, вымысла — к правде (правда может, разумеется, привести к истинному правдивому вымыслу), от выдумывания сентиментальных басен или психологических фокусов — к правдивому изображению волнующих событий в тюрьмах, заводах, конторах, о машинах, прибавочной стоимости, классовой борьбе.

В берлинской «Фольксбюне» ставят драму, которая, несмотря на жару, когда другие театры пустуют, идет при полных сборах. Это — «Знамена» Альфонса Паке, который известен широким кругам как тонкий автор путешествий и

очеркист. Написанные в 1918 году под непосредственным впечатлением революции, «Знамена» представляют собой ряд сменяющихся картин, дышат пламенем, клокочущим ритмом пережитых дней. Действие происходит в 80-х годах в Чикаго и передает известный процесс «анархистов», возбудивший тогда во всем цивилизованном мире волну негодования.

Рабочие Чикаго, впервые тогда начавшие борьбу за восьмичасовой рабочий день, завоевали очень благоприятные позиции благодаря симпатии, которую возбудила их борьба против промышленных магнатов в широких кругах населения. Но очень скоро они были разбиты объединенным нападением капитала и полиции. Цирус Макшур, капиталист в Чикаго, хозяин десяти тысяч рабочих, подкупил полицию, суд и с помощью шпиков инсценировал покушение на мирном рабочем собрании, после чего вождей забастовки присудили к смерти. Это осуждение послужило для достопочтенного судьи началом славной карьеры и окончилось назначением его президентом Американского стального треста. В качестве такового он и до сих пор действует на пользу американских капиталистов.

Это одна из тех драм из жизни рабочих, какие почти каждый год случаются во всех странах, так что мы стали почти бесчувственны к такого рода происшествиям. Но именно поэтому борьба чикагских рабочих становится символом всеобщего значения, и драма эта изображает также борьбу, заботы и страдания рабочего класса наших дней.

В первый момент напрашивалось сравнение с «Дантоном» и «Ткачами». Но такие сравнения не только бесплодны, но и неверны. От названных произведений эта пьеса отличается тем, что здесь нет ни изображения среды, ни психологической обрисовки героев. Драматург совершенно сознательно отбрасывает всякие художественные образы и ограничивается тем, что заставляет говорить голые факты. В этой пьесе нет «героев», нет «проблем», она является только эпосом пролетарской освободительной борьбы, тенденциозной пьесой. Но потому, что драматург — художник, борец за правду и справедливость, живая жизнь пульсирует в фигурах драмы, они являются людьми из плоти и крови, выведенными на сцену. И этот драматический роман является поэмой.

Постановка в «Фолькcбюне» была построена на выявлении ясной, простой линии. Режиссеру пришла в голову свое-

образная и счастливая мысль присоединить к постановке кино. Пролог давал характеристику отдельных рабочих вождей, магнатов трестов, работников полиции, причем одновременно с этим на экране появлялись портреты лиц, о которых шла речь.

В то время, когда я, летом 1924 года, писал эту статью, прошло всего несколько месяцев со времени окончания периода инфляции в Германии. Никто еще не чувствовал твердой почвы под ногами, экономическая неуверенность проявлялась также и в интеллектуальной области. Были найдены нужные слова, которые, казалось, могут избавить от необходимости приписать совершенно новым понятиям старый смысл. В распоряжении имелись такие слова, как «американизм», «темп», «новая вещность» и «репортаж». Слова, слова. Они вспыхивали, их пускали в оборот, ими пользовались, довольные тем, что вообще имеется в руках нечто, на что можно рассчитывать. Но новые понятия вскоре стирались, как мелкие разменные монеты, прежде чем стать понятными, они превращались в избитые слова.

Предвидеть это развитие тогда, во мраке инфляции, было едва ли возможно. «Знамена» были отчетливым, определенным шагом вперед в неведомый мир. Это относится в одинаковой степени к театру и к драме. Я чувствовал это и выразил свои впечатления в приводимой статье в венской «Арбейтер-цейтунг». Но только теперь, по прошествии многих лет, явилась возможность испытать правильность впечатлений, сопоставить формулировки с опытом прошедшего.

Как драма «Знамена» представляли собой первую попытку пробить схему драматического действия и поставить на ее место эпический момент. С этой точки зрения «Знамена» являются первой сознательной эпической драмой. Было бы вполне логично, если бы эта пьеса имела такой подзаголовок. Но все же остается открытым вопрос, насколько Паке удалось выполнить в этой пьесе все требования эпической драмы, какие к ней предъявлялись на основании работ и опыта Дёблина, Джойса, Дос-Пассоса (в области романа), Брехта и ряда произведений, ставившихся в театре Пискатора. Для примера можно сказать, что лучше всего этот принцип был проведен у нас в «Швейке» и в первом действии «Конъюнктуры».

В эпическом развитии темы Паке исходил из последовательного раскрытия корней происшествия. Если постановка

производила сильное непосредственное впечатление, если можно было бы забыть, что дело происходило двадцать лет тому назад и что оно имело непосредственную связь с событиями переживаемого периода, то эта «обобщенность» могла быть достигнута только тем, что постановка, лишая тему ее особого исторического своеобразия, вскрывала существенные социальные и экономические корни ее. Таким образом, «Знамена» представляли собой в известном смысле первую марксистскую драму, и постановка ее была первой попыткой охватить материалистические движущие силы и сделать их ощутимыми.

Были ли извлечены уроки из этой постановки? Теории по большей части приходят как дополнение. Но, как и во всех теориях, охватывающих не все социальные моменты целиком, а только вопросы формы, для классической формы новой драмы термин «эпическая драма» только относительно правилен, так как каждый, представляющий его, исходит из своей точки зрения и понимает его по-своему. Альфред Дёблин писал по поводу „Знамен":

> Паке настолько сознательно драматизировал анархистское восстание в Чикаго, что изображаемая им картина осталась на промежуточной ступени между рассказом и драмой. Неправильно было бы считать это недостатком. Мулу нельзя ведь поставить в упрек то, что он не осел и не лошадь, нехорошо только, если он плохой мул. Паке — не первый, создавший нечто среднее между драмой и романом. К таким произведениям можно отнести целую группу драм, написанных молодежью за последние годы. И всегда их оригинальность считают вырождением. Всегда была и есть эта промежуточная форма, когда равнодушие мешает автору участвовать в ходе действия. Тенденциозные драмы, таким образом, склоняются к роману; их автор строит эпически, а не лирически. Это, кстати сказать, — не единственная форма происхождения драматических романов.
>
> Я хотел бы думать, что эта промежуточная область очень плодородна. Ее выбирают те, у кого есть что сказать и что изобразить, кому окаменевшая форма нашей драмы уже не подходит. Она принуждает к окаменелой драматургии. В романе-драме времен Эсхила был первоисточник для драмы. Промежуточная форма может сделаться тем же самым. Наше время знает кино — драматургический рассказ картин; кто в состоянии, тот может рисовать их по всем правилам искусства.

В „Знаменах" Альфред Дёблин в 1924 году усмотрел этот путь. Он увидел, что «новая форма, помимо своей условной, чисто артистической стороны, является также оформлением образа и духа».

В 1929 году Дёблин в своей статье „Создание эпического произведения» делает следующий вывод: «Я считаю отделение эпического произведения от книги трудным, но полезным, в особенности в области языка. Книга—смерть настоящему языку. От эпических писателей, которые только пишут, ускользают важнейшие силы, образующие язык. Я с давних пор ставлю лозунг: «Прочь от книги!» и не вижу иного ясного пути для современных эпиков, кроме пути к новому театру».

## VII. ОКР И САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ОКР означет — Обозрение «Красная рвань». Политическое пролетарское обозрение. Революционное обозрение.

Это означает, говоря диалектически, наступление на так называемую большую форму театра, атаку на неповоротливость и неподвижность «театрального производства». В то время как большая форма, большой театр, большая пьеса, как тяжелые орудия, обстреливают стратегические пункты противника в тылу, малая форма действует, как кавалерия, как отряд разведчиков. Это обозрение, эта «Красная рвань» была, собственно говоря, продолжением Пролетарского театра. Но в то время как в репертуаре Пролетарского театра значились почти сплошь большие пьесы, хотя они, как и эти обозрения, тоже ставились в залах,— здесь возникли маленькие, легкие и подвижные сценки, агитки. И в то время как прежний театр имел в пролетарских кругах очень мало последователей, здесь, в результате постановки «Красной рвани», стали возникать самодеятельные агитпропгруппы, стремившиеся сделать агитацию на партийных собраниях более живой и острой благодаря картинам, сценам и шествиям. И вслед за этим рабочие театральные кружки, игравшие раньше Кадельбурга и других, ему подобных, стали ставить политические задачи.

Разумеется, здесь влияли и разные другие факторы. Политические требования партийных и культурных организаций привели к активизации масс и политизации деятельности Союза рабочих театров, бывшего до сих пор индиферентным. Надо иметь в виду, что этот Союз насчитывал в одном Берлине около двух-трех тысяч любительских кружков. Сна-

чала он находился под социал-демократическим руководством, но уже тогда в этом руководстве началось разложение. Начался естественный процесс, в результате которого рабочий исполнитель (тогда любитель и дилетант, который мог удовлетворить свою потребность в искусстве только тем, что в воскресенье в накуренных залах перед своими товарищами порол ерунду об «искусстве») научался объединять свое искусство с действительностью и современной политикой. И если мы даже знаем, что буржуазия и социал-демократия по большей части нарочито оставляли искусство для рабочих на таком уровне и что в некоторых случаях это движение использовалось для того, чтобы отвлечь рабочих от классовой борьбы, то все же мы видим здесь первые ростки пролетарского самодеятельного искусства. В нем находит свое выражение воля к собственной, правда, еще ничтожной, художественной продукции, эмансипированной от буржуазного искусства. Все это стояло в связи с процессом освобождения рабочих из-под влияния буржуазии, и после больших революционных событий было, конечно, осознано ими. Я вспоминаю первые дискуссии в Союзе рабочих театров, происходившие уже в 1920 году. Они касались именно этих проблем и продолжались до тех пор, пока руководство союзом не перешло в руки коммунистов.

То, что была создана возможность для быстрейшего развития и усиления массового движения рабочего театра, бесспорно является заслугой так называемых «малых форм», в том числе и постановок пролетарских обозрений. Что большие формы не могли вызвать такое массовое движение, и что театр не мог считать это своей задачей — совершенно ясно. Этот театр, правда, способен овладеть массами, втянуть зрителей в игру, но никто из зрителей, конечно, не захочет сначала, даже в узком кругу, подражать форме большой театральной пьесы.

Чтобы во всей широте обсудить вопрос о различных задачах малых и больших пьес, мы должны были бы сначала проанализировать эти специфические задачи. Но это завело бы нас слишком далеко. Я хотел только показать, что и в театре, как в общем развитии культуры, обе формы, большая и малая, развиваются одновременно, приближаясь друг к другу и отдаляясь, и даже пересекая друг друга.

Было неправильно (как это имело место) противопоставить мое стремление к созданию профессионального театра

развитию самодеятельного театра, потому что я исторически исходил из пролетарского театра, в котором малые и большие формы — самодеятельное искусство и профессиональный театр, пересекаясь, образуют политико-революционный профессиональный театр большой формы и массовый театр (например, постановка «Несмотря ни на что»).

Во всяком случае «агитация» и «пропаганда» в обеих формах театра образуют в конечном счете нечто единое, причем в одной форме преобладает агитация, а в другой — пропаганда. Дальнейшее развитие и углубление этих форм является главной задачей. Оба театра, революционный, профессиональный и революционный самодеятельный, по своим тенденциям подходят к пролетарскому театру, к тому театру, который после создания всех экономических и политических предпосылок, после преодоления классовых противоречий и построения бесклассового общества увенчает собой культурную жизнь социалистического общества.

Сильный толчок развитию самодеятельного театра в Германии дали гастроли «Синей блузы» в 1927 году в театре на Ноллендорфплац (Берлин) и в провинции. После этих гастролей были организованы агитпропгруппы «Красный говорящий хор», «Красные блузы», «Красные ракеты», «Висельники» и др.

Для этих агитпропгрупп обозрение являлось наиболее подходящей формой благодаря своей простоте, легкости и действенности. Ему не нужно единства действия, оно черпает свои темы из разных областей, и на ряду с этим содержит, по непосредственности своих представлений, элементы чего-то необычайно наивного.

Обозрение давало возможность создать «непосредственное действие» в театре. Как железным молотком, оно ударяло каждым своим номером и повторяло свой лейтмотив на десятках примеров: „Ceterum censeo, societatem civilem esse delendam“.[17] Примеры должны были варьироваться, создавая необходимую пестроту. Каждый пример должен был начаться разговором со зрителями, затем перейти к вопросам и ответам и привести к ураганному огню примеров.

Тысячи узнали это, и ты тоже. Ты думаешь, это касается только других? Нет, и тебя также. Это типично для общества, в котором ты живешь, ты не уйдешь от этого: вот один и еще один.

Все это делалось при тщательном использовании всех возможностей: музыки, песенок, акробатики, быстрых зарисовок, спорта, проекции, кино, статистики, театральных действий и разговора.

«Красное обозрение». К нему шли на поклон массы. Когда мы пришли туда, сотни людей стояли на улице, тщетно пытаясь войти. Рабочие дрались за место. В зале теснота и давка, и такой воздух, что можно упасть в обморок. Но лица сияют и горят при начале представления. Музыка. Свет гаснет. Тишина. В публике двое начинают спорить, кругом ругаются, спор разгорается в проходе, рампа освещается, и спорящие появляются внизу перед занавесом. Это — двое рабочих, разговаривающих о своем положении. К ним подходит господин в цилиндре, буржуа. У него свое мировоззрение. Он приглашает спорящих провести с ним вместе вечер. Подымается занавес. Первая сцена. Удар за ударом: Акерштрассе — Курфюрстендамм. Большой дом, полный жильцов. Ресторан. Сине-золотая роскошь швейцара. Калека, просящий милостыню. Толстяк и толстая цепочка от часов. Продавец спичек и собиратель окурков. Свастика — разбойники фемы. (Средневековое тайное судилище.— *М. З.*)

Между сценами полотна, кино, статистические цифры, картины. Новые сцены. Просящего милостыню инвалида войны выкидывает швейцар. Сборище перед рестораном. Врываются рабочие и разбирают пол. Зрители играют вместе с ними. Ох, как публика свистит, кричит, беснуется, горит, размахивает руками и мысленно помогает!.. Неизгладимое впечатление.

Якоб Альмейер, «К истории театра Пискатора».

Выборы в рейхстаг в 1924 году послужили толчком к развитию обозрения. Массы хотели на своих собраниях видеть собственными глазами кусок мира, и партия поняла необходимость использовать сцену как орудие пропаганды.

Вместе с Гасбарра, которого ко мне прислала партия, мы составили текст. Мы монтировали из старого и дописывали новое. Многое было грубо сколочено, текст был без всяких претензий, но как раз это позволило включить в пьесу момент современности.

Педагогические элементы получили в ОКР новое направление. Ничего неясного, двусмысленного и, тем самым, не производящего должного впечатления. Повсюду выпячивались политические моменты. «Политические дискуссии», охватившие во время выборов мастерские, заводы и улицы, сделались материалом для сцены. Мы возвратились к старым опереточным фигурам благородного отца и мамаши и превратили их в «пролетариев» и «буржуа», которые, будучи

слабо связаны действием, подгоняли вперед все в целом и интерпретировали отдельные картины.

Я применял в дальнейшем показанные впервые в «Знаменах» проекции.

Особенно важное значение имела музыка. Должен сказать, что в лице Эдмунда Мейзеля, которого я знал по различным предприятиям Международной рабочей помощи, мы нашли музыканта, хорошо понявшего свое назначение — не только иллюстрировать и подкрашивать музыкой, но проводить совершенно сознательно определенную политическую линию, т. е. вводить музыку как драматургический прием.

Обозрение имело успех. И несмотря на это, в финансовом отношении, из-за низкой входной платы мы опять потерпели неудачу. Огромное количество безработных, плохая финансовая организация и т. д. обусловили то, что партия не могла решиться сделать ОКР постоянной труппой. [18]

## VIII. ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМА

Документальная драма «Несмотря ни на что» была первой постановкой, в которой единственную текстуальную и сценическую основу составляет политический документ (Большой театр, 12 июля 1925 года).

Пьеса возникла из исторического массового обозрения, которое я должен был ставить весной 1925 года для Рабочего культурного союза в Гозенских горах. Это обозрение, текст которого я поручил составить Гасбарра, должно было охватить в сокращенной форме революционные моменты истории человечества, начиная от восстания Спартака вплоть до русской революции, и одновременно дать в наглядных картинах общий очерк исторического материализма. Мы задумали осуществить эту постановку в грандиозном масштабе. Предполагалось 2000 исполнителей, огромные прожекторы должны были освещать похожую на арену котловину, а для характеристики определенных комплексов были сделаны большие, символически увеличенные аксессуары (например, для характеристики английского империализма намечался броненосец в 20 метров длины). Я переехал в Шмеквиц, чтобы иметь возможность непрестанно следить за работой. Сценарий был разработан, музыка, которую писал опять Э. Мейзель, была в главных штрихах готова, когда

Культурному союзу, руководимому Никишем (теперь, после различных превращений, он стал одним из борцов за «народный социализм»), внезапно пришли на ум политические сомнения. В то время как еще шли переговоры, компартия Германии предложила нам организовать постановку в берлинском Большом театре по случаю происходившего тогда партийного съезда. Нам были совершенно неясны содержание и формы этой постановки, идея которой принадлежала коммунисту Эрнсту Торглеру, нашему старому другу и сотруднику со времен ОКР.

Я обсуждал с Гасбарра, что делать. Перенести нашу постановку с Гозенских гор в берлинский театр было невозможно. С другой стороны, работа в течение многих недель над обозрением так приучила нас к большим историческим масштабам, что каждая новая пьеса казалась нам чужой. Гасбарра предложил взять часть нашей постановки, а именно ту, которая начиналась войной и кончалась убийством Карла Либкнехта и Розы Люксембург, и сделать из нее самостоятельное обозрение. В знак того, что даже после ужасного 1919 года социальная революция все же движется вперед, обозрение решили назвать словами Либкнехта: «Несмотря ни на что». На заседании в Центральном комитете это предложение было принято с колебанием, потому что на сцене должны были изображаться такие люди, как Либкнехт и Роза Люксембург. Многим показалось также опасным показывать на сцене членов правительства: Эберта, Носке, Шейдемана, Лансберга и др. В результате ЦК согласился на наше предложение, потому что не было ничего лучшего, но все же скептическое отношение не рассеялось, так как для работы оставалось только около трех недель.

Над постановкой мы работали коллективно: отдельные процессы работы автора, режиссера, музыканта, декоратора и актеров непрерывно перемежались. Вместе с текстом возникали сценические построения и музыка, вместе с работой режиссера возникал снова текст. В разных местах театра одновременно были устроены сцены, в первый раз фильм был органически связан со сценическим действием (новшество, проектировавшееся, но не проведенное в жизнь в «Знаменах»).

Связь между этими двумя с виду противоположными формами искусства приняла в последующих дискуссиях, в критике и в общественном мнении чрезмерно широкие размеры.

Я лично считаю этот момент не столь важным. Этот пункт редко правильно оценивался. Одна часть строго осуждала его, а другая — слишком осторожно приветствовала. Кино в «Знаменах» применялось в той мере, как и проекция. Еще в Кенигсберге я сделал набросок сценического оформления с помощью кино, но при сильном сокращении декоративных моментов. Таким образом, это было только расширением и уточнением способов передачи. Но цель оставалась той же.

В дальнейшем часто утверждали, что я заимствовал эту мысль у русских. В действительности я советского театра почти не знал: сведения о постановках скупо проникали к нам. Да и позднее я не знал, что русские также применяют кино в театре, как и я. Впрочем, вопрос о первенстве не имеет значения. Совпадение лишь доказывает, что речь идет не о технических достижениях, а о театральной форме, воспринимаемой в ее зарождении и основывающейся на общем нам всем мировоззрении, т. е. на историческом материализме.

Но к чему вела и ведет вся моя работа? Это не простая пропаганда определенного мировоззрения штампованными формами и лозунгами, а доказательство того, что это мировоззрение и все, что из него вытекает, является наиболее действительным для нашего времени. Утверждать можно многое, от повторений утверждение не станет более правильным и действенным. Доказательство, которое хочет убеждать, должно основываться только на научном проникновении в материал. Это я могу сделать только тогда, когда перехожу на язык сцены и преодолеваю отдельную сценическую форму, чисто индивидуальные особенности действующих лиц и случайный характер явлений. Я создаю связь между сценическим действием и событиями, имеющими большое историческое значение. Не случайно в каждой пьесе тема становится главным героем. Отсюда вытекает, что принуждение, закономерность жизни и личная судьба каждого получают высший смысл. Для этого я применяю средства, указывающие на большое взаимодействие между отдельными личностями и общественными факторами, индивидуумом и классом.

Одним из таких средств было кино. Но только как средство, которое завтра может быть заменено лучшим.

Кино в «Несмотря ни на что» тоже было **документом**. Из материалов государственного архива, предоставленных нам нашими друзьями, мы прежде всего использовали подлинные съемки войны, демобилизации, парадов в присутствии некоторых царствующих особ Европы и т. д. Картины грубо демонстрировали ужасы войны. Нападения с огнеметателями, груды раздробленных человеческих тел, горящие города — «мода» на военные фильмы еще не прошла. Эти картины встряхивали гораздо сильнее пролетарские массы, чем сотни докладов. Я распределил фильмы по всей пьесе, а где их нехватало, брал в помощь проекцию.

В качестве основной формы декорации я построил так называемый «Практикабель», сооружение наподобие террасы, неправильно расчлененное, имеющее на одной стороне наклонную плоскость, а на другой стороне — ступеньки и помост. Все это сооружение стояло на вращающейся площадке. На его террасах, в нишах и коридорах я поместил отдельные площадки. Этим достигалось единство сценического построения, непрерывное развитие пьесы, как единого несущегося вперед потока.

Здесь проявился еще сильнее, чем в «Знаменах», отход от декоративности. Господствовал принцип целесообразной сценической площадки. Не было ничего, что бы освещало игру, помогало ей или делало ее более выразительной. Самостоятельность площадки, живущей своей собственной жизнью на вращающемся круге, уничтожает буржуазную сценическую коробку. Площадка могла бы стоять и на свободном пространстве. Четырехугольный разрез сцены является только стесняющим ограничением.

Вся постановка была одним грандиозным монтажем подлинных речей, статей, газетных вырезок, воззваний, листовок, фотографий и фильм о войне, революции, исторических личностях и сценах. И все это происходило в Большом театре, который когда-то построил Рейнгардт, для того чтобы перенести туда буржуазную (классическую) драму.

В первый раз мы столкнулись с настоящей, нами самими пережитой действительностью. В ней были моменты сильнейшего напряжения и драматического подъема, она производила такое же потрясающее впечатление, как сочиненная драма.

Должен сознаться, что я с большим волнением ждал этого вечера. Волнение это было обусловлено взаимодействием

применяемых на сцене элементов и мыслью, будет ли хоть что-нибудь проведено в жизнь из того, что предполагалось.

Еще на генеральной репетиции царил совершенный хаос. Двести человек бестолково бегали и кричали. Мейзель, которому мы в то время как раз поручили написать «негритянскую музыку», исполнял с двадцатью музыкантами невероятную какофонию. Гасбарра каждую минуту придумывал новые сцены, пока я не поставил его около проекционного аппарата; Хартфильдт с поднятым вверх лицом проводил сверху вниз коричневой краской длинные полосы; ни одна вставка кино не была правильной; часть актеров вообще не понимала, где они должны находиться. Я сам потерял голову от всего того, что нужно было еще сделать. Люди, находившиеся в этот вечер в зрительном зале, ушли из театра в 3 часа ночи, не имея никакого понятия о том, что происходило на сцене. То, что мы показали, не удовлетворяло нас. Нам нехватало одного — публики.

Тысячи людей наполнили в вечер первой постановки Большой театр. Были заняты все места, ступеньки, коридоры, проходы. Восхищение предстоящим зрелищем господствовало с самого начала над этой живой массой, обладавшей необычайной готовностью пойти навстречу театру, готовностью, которую можно найти только в пролетарской среде.

Вскоре эта внутренняя готовность помочь вылилась в определенную деятельность: масса стала режиссером. Все, наполнявшие театр, были по большей части активными участниками изображаемой эпохи, это было их жизнью, их собственной трагедией, проходившей перед их глазами. Театр сделался для них действительностью. Очень скоро театр исчез, сцена и зрительный зал превратились в один большой зал собраний, в одно большое поле битвы, в одну большую демонстрацию. Это единство окончательно убедило всех в агитационной силе политического театра.

Большой театр. Главное действие. Пленарное заседание военного совета. Текст по стенографическим протоколам заседаний рейхстага. Случаю было угодно, чтобы я в то время, как отпускник, находился в Берлине и присутствовал на этом заседании рейхстага. Снова я вижу Бетман-Гольвега в генеральском мундире, который стоит на своем месте и благодарит бога за то, что он и в этом году послал благословение на наши поля и луга. А после заседания депутаты таскают друг друга за волосы по поводу хлебных карточек. Тысячи присутствующих в театре смеются, издеваются, топают ногами и грозят кулаками. У три-

буны появляется вооруженный солдат в облинялой форме и протестует против выступления. Это — Карл Либкнехт. А затем он стоит на улице, раздает листовки и произносит речь против войны. Его арестуют, и когда толпа безропотно позволяет его увести, в зрительном зале поднимается шум боли и самобичевания.

(Из «Франкфуртер цейтунг» от 1 апреля 1928 г. «Как это началось».)

Тот потрясающий успех, который имело применение кино, доказал, что кино, вопреки всем теоретическим объяснениям, уместно не только там, где дело идет о показе политических и общественных взаимоотношений, т. е. в области содержания, но и в другом смысле — в отношении формы. Здесь повторился опыт, проделанный в «Знаменах». Уже самый момент неожиданности, получившийся вследствие смены кино сценическим действием, имел большое влияние. Но еще сильнее сказалось драматическое напряжение, полученное от чередования кино и сценического действия. Сменяясь, они повышали впечатление. Например, когда после сцены голосования социал-демократов по поводу военных кредитов (игровой момент) появилась сцена с изображением атаки и первых убитых, то этим не только подчеркивался политический характер происшедшего, но вместе с тем достигалось потрясающее впечатление. Иначе говоря, это было уже произведение искусства, это было доказательством нашего основного положения, что наиболее сильное политико-пропагандистское воздействие основывается на лучшем художественном построении.

После того как и второй вечер принес с собой огромную волну посетителей, — сотни людей не могли попасть в театр,— я стал настаивать на том, чтобы эта постановка была повторена не менее 14 раз для оправдания расходов. Торглер тоже энергично настаивал на этом. Но решающие инстанции испугались риска, и таким образом, несмотря на всеобщее сочувствие и успех, несмотря на массовую посещаемость, которой позавидовал бы любой буржуазный театр, этот этап в жизни политического театра не получил непосредственного дальнейшего развития.

## IX. ПАРАФРАЗ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

### ПЬЕСА „БУРНЫЙ ПОТОК" („ФОЛЬКСБЮНЕ", 1926 г.)

Содержание. Революция побеждает. Но нехватает денег, чтобы провести ее в жизнь. Гранка Умнич, ее вождь, продает Петербург старому еврею, в свою очередь продающему город Англии. Гранка и его полчища уходят в леса. Там начинается любовная история между ним и одной шведкой, переходящей во враждебную партию (олицетворенную белогвардейцем Савиным). Гранка тайно возвращается обратно в Петербург, подымает пролетариат и снова овладевает революционным городом.

Паке, «Знамена» которого имели большой политический успех, написал вторую пьесу, но она, к сожалению, абсолютно не соответствовала нашим ожиданиям. В то время как мы надеялись, что он в такой же конкретной форме, как и в первый раз, покажет немецкому пролетариату часть великой русской революции, Паке воспользовался удобным случаем, чтобы изобразить революцию в своеобразном романтическом преломлении. Может быть, мне не следовало ставить эти пьесы, но тогда это привело бы, как позднее при постановке «Грозы над Готландом», к расхождению, из-за которого труднее было бы провести в репертуар «Фольксбюне» пьесу нашего направления, — а Паке был нашим, постановка его пьесы означала успех нашего круга. Дальше я описываю, в чем я не был согласен с пьесой. Но, разумеется, работал я над этой вещью с необходимой политической последовательностью.

> «Это не история революции. Не жизнеописание Ленина. Не изображение Советской России. Даже не описание определенной среды... Пьеса построена не на действительности, а на том, что движущие силы нашего времени обрисовывают некоторые фигуры, которые возбуждают такие же чувства, как и действительность».
>
> (Альфонс Паке, предисловие к пьесе «Бурный поток».)

Итак, «вымысел» — вместо действительности, символ — вместо документа, чувство — вместо знания. Ну, хорошо, посмотрим, действительно ли вымышленная пьеса, в противоположность политической, имеет большую силу убеждения и тем самым производит более сильное впечатление. Но как раз пьеса «Бурный поток» научила нас, что попытка отделить от политики политический материал, «поднять его до выдумки» неминуемо приводит к половинчатости, непосле-

довательности. Таким образом, «Бурный поток» был шагом назад по отношению к «Знаменам» и «Несмотря ни на что».

Только немногие писатели выдерживают столкновение с реальным миром. Почему Паке не попытался, как в «Знаменах», проследить гигантские изменения, внесенные русской революцией? Почему он не поставил себе задачу, выполнение которой было бы великим само по себе, если бы он придерживался исторической правды? Нет ли в этом слишком большого уважения к средствам, к языку и слишком мало уважения к материалу и к действительным событиям?

Паке сам не находит на это ответа. Он утверждал, как будто делая новое открытие, что «Гранка не является Лениным. Ленин никогда не уходил в «леса». У Ленина никогда не было толстовских уклонов... Ленин никогда не продавал Петербурга... Ленин ни на минуту не терял связи с массами... Ленин никогда...» и т. д.

Конечно, Ленин не был всем этим, и особенно в изображении Паке. Только там, где он казался мне политически правильным и где конкретизация событий в пьесе поднималась до аналогии с действительностью, как, например, противопоставление марксистско-ленинского метода восстания, представителем которого является Ленин, Савинкову (который, соответственно историческому событию, показан в пьесе контрреволюционером), я давал изображению сходство с Лениным. В общем у Паке не было ничего, кроме сглаживания событий и фигур; это было не «сгущение», а разжижение и, тем самым, путаница.

Это ослабило тенденциозность пьесы. Отсюда слабое политическое воздействие. («Я пишу... не тенденциозную, не творческую выдумку. Я стремлюсь при помощи способов, присущих нашему времени, достичь влияния, которое доступно одному только «вневременному искусству». Я думаю, что у меня никогда не будет другого закона, кроме художественного». А. П а к е.)

Тем самым в известном смысле отменялась та новая функция, которую я завоевал для театра всей своей предыдущей работой. И когда Паке по поводу всей разработки сюжета говорил: «Назовите это романтикой, мне это безразлично: она — право писателя», то я со своей точки зрения должен был ему ответить — и тогда, и сейчас: «Неправильно! Такая романтика, как в э т о м с ю ж е т е, не является правом, наоборот, это — преступление со стороны писателя».

### О взаимоотношениях между тенденциозностью и правдой

Две противоположности? Совсем нет, а совершенное тождество во времени, когда правда влияет в революционном смысле. Тенденциозность, которой часто злоупотребляют как понятием, постепенно утвердилась как синоним неправдоподобного, по крайней мере как отклонение правды в определенном направлении, к определенной цели. Никогда у меня душа не лежала к такой «тенденциозности», условному превращению, перестановке и искажению фактов. Наоборот. Всегда и всюду мне хотелось бы за счет тенденциозности утвердить правду, показать ее, разъяснить причины, если тенденциозность снова складывается из этих утверждений, а не просто автоматически, так сказать, сама собой. Итак, самая сильная тенденция, которую только можно выдумать, происходит из объективной, неприкрашенной, грубой действительности, и мне кажется, что сейчас необходимо не только наиболее сильное революционное настроение, но и высшее художественное умение сделать видимой в новой плоскости эту самую действительность.

### Кино

«Большой шаг вперед был сделан в этой постановке в смысле проработки и уточнения кинооформления. В первый раз появилась возможность давать целые части фильмов, сделанных специально для пьесы. Это укрепило драматический характер кинематографических вставок. Но хотя фильм получил, таким образом, большую заостренность, на нем не могла отразиться неправильность построения сюжета. Личные моменты в пьесе продолжались и в фильме.

В три с половиной недели «Бурный поток» должен был быть готов. Паке работал над пьесой год, написал книгу — одновременно драму и роман — эпически широко, тогда как наивысшие моменты драматического разрешения требовали быстрого подъема и резкой смены. Вначале пьеса находилась под сильным влиянием сценически-технических моментов... Но когда она пришла в соприкосновение со сценой, то мы увидели, что театр здесь должен найти новые формы, тогда как в других пьесах, наоборот, материал путем сокращения и т. д. приспособляется к новым сценическим приемам — изобразительным и техническим. Началось полное изменение пьесы, и можно по справедливости сказать, что пьеса создалась на сцене. Работа требовала от всех нас но-

вого, во всяком случае необычного оформления. Я не мог ставить по определенному плану, я не мог придумать плана постановки, актеры не могли до последних репетиций иметь определенную схему своих ролей, они должны были применить свою собственную фантазию, для того чтобы создать эти роли и оформить вновь возникающие линии и отклонения. Таким образом, у нас создался новый ансамбль самостоятельных соавторов, сообща, коллективно работающих над определенным производством. Паке в моменты интуитивной совместной работы всех участников понял, как возникли новые, приобретавшие важное значение, сочетания. Построение изменилось, нужно было разрушить его и создать новое. Конечно, это шло не всегда на пользу писателя, но всем нам вдруг показалось, что законы сцены являются законами жизни. Нужно было уловить жизнь — нашу сегодняшнюю жизнь, схватить наше время. Это отодвигало в сторону все другие соображения» (Э. Пискатор, из статьи в журн. «Нов. путь» от 16 апреля 1926 года).

Таким образом, пьеса еще во время репетиций должна была быть переработана. Я был полон событиями настоящей русской революции, сознавал все политические и социальные взаимоотношения и противоречия, знал все проблемы и трудности и в то же время должен был ставить пьесу, в которой это преподносилось запутанно, неясно, бледно и половинчато. Может ли кто-нибудь подумать, что я из удовольствия или из определенного режиссерского эгоизма взял на себя работу расщепить до основания эту пьесу, перестроить ее структуру, прибавить к ней новое и до самого дня премьеры требовать от замученных авторов новых текстов? Быть может, я не должен был этого делать из чувства добросовестности по отношению к материалу, к людям, желающим получить от пьесы ответ на свои вопросы? Ответ на это дает конец приведенной выше статьи:

«Не «искусство», нет: начало! Мы всё подчиняем цели. С этой точки зрения я, конечно, заслуживаю острой критики. И действительно, пьеса «Бурный поток» была еще не совсем готова, когда была поставлена. Постановка была не готова, потому что не были готовы средства, при помощи которых мы хотели производить наш опыт... Что нам из того, если содержание и форма будут доведены до предела и будет создан предмет «искусства»?! Мы сознательно поставили неготовую пьесу. У нас нет времени для формального построе-

ния. Слишком много новых революционных мыслей выступает на свет, время нам слишком дорого, чтобы ждать окончательной шлифовки. Мы берем средства, как их находим, — ругайте нас за это! — и творим с их помощью постановки переходного периода». [19]

## X. РЕМЕСЛО

Род моей профессии, моя зависимость от условий не всегда, конечно, позволяли мне проводить тот репертуар, к которому я стремился в силу своего мировоззрения. (Кроме того, как показал год существования театра Пискатора, трудно найти выдержанную и в то же время удачную пьесу, даже если в ней устранены все другие препятствия.) Несмотря на это, я старательно следил за тем, чтобы с пьесами не были связаны никакие уступки в области «производства». Во всяком случае проблемы здесь были не политические, а «человеческие». Таким образом, задача состояла в том, чтобы выдвинуть фон, разработать его и включить в него индивидуальные моменты. При этом я разнообразил способы постановки, делал опыты с их воздействием, которые позднее показали всю свою важность. Таковы опыты с пьесами: О'Нейля — «Под луной», Рефиша — «Кто плачет о Юкенаке», Леонгардта — «Парус на горизонте», Пауля Цеха — «Тонущий корабль» и Максима Горького — «На дне».

Интересно, как юрист Рефиш, в жизни холодный и хладнокровный, в тот момент, когда начинает «творить», опускается в хаотическую абстрактность выдуманной фигуры (душа) и отражает свои собственные комплексы (лирические). От него всегда можно ожидать чего-нибудь, когда он работает на расстоянии от себя самого. Как раз те фигуры в его пьесах, с которыми его ничего не связывает, кроме того, что он их цельно и хорошо видит, следовательно — не лирически интуитивный «герой», а второстепенные фигуры удаются ему лучше. В то время как при помощи этих персонажей он мог бы разработать социальную тему, он ее разрушает, сосредоточивая все в фигуре героя, которая, кроме того, почти всегда построена по прототипу актера, для которого пишет автор (таким образом он с двух сторон лишает тему объективности. Рефиш еще до сих пор не знает, какая форма и даже какое содержание адекватны его драматическому воплощению.

Рудольф Леонгардт, лирик и любитель афоризмов, вооруженный умом и даже хитростью, из самого реального со-

бытия — убийства или драки — создает идейный тезис (он не хочет верить в это до сего дня).

Несмотря на тенденциозные установки, каждый факт много раз преломляется у него. В то время как Георг Кайзер, другом и приверженцем которого он является, транспонирует реальные события в духовно-разговорной плоскости и этим создает новую конструкцию, у Леонгардта тенденция и содержание распадаются в мозаику. «Парус на горизонте», который я неожиданно смог поставить в «Фолькcбюне», имел все сильные и слабые стороны, которыми, согласно этому анализу, должна обладать каждая основанная на таких элементах вещь, а именно: соответствующее настроение; правильная установка проблемы (женщина-капитан, окруженная на корабле мужчинами, которые, несмотря на крайнюю пролетарскую дисциплинированность, не могут все же освободиться от влияния на них ее пола; конфликт, в результате которого побеждает долг по отношению к коллективу). Пьеса построена исключительно на разговорах вместо действия; в ней все от интеллекта, уничтожающего всякую характеристику отдельных фигур; короче говоря,— не драма, а «литература».

И у Пауля Цеха также была склонность проникнуть в определенный материал (война 1870 года, Парижская коммуна, Третья французская республика, весь период перелома во Франции, от которого неотделима фигура Рембо). К сожалению, он не может уйти от индивидуально-психологического момента, причем он недостаточно видит индивидуально-анархический элемент, что вредит пьесе. Это является перенесением в пьесу лирических чувств, приписываемых им своему коллеге, поэту Рембо.

В «На дне» сказалась актуальность театра. Он установил свои собственные законы. Горький в этом своем натуралистическом раннем произведении дал изображение среды, которая хотя и типизирована, но оставалась все же тесно ограниченной тогдашними условиями... В 1925 году я не мог мыслить в пределах тесной комнаты с находящимися в ней десятью несчастными людьми: дело шло о накипи современных больших городов. Я хотел создать дискуссию вокруг нового понятия «босяк». Для этого мне понадобилось раздвинуть рамки пьесы. К сожалению, Горький, к которому я обратился за разрешением внести некоторые изменения, неправильно понял меня. Эти изменения при постановке производили очень большое впечатление. Когда открывался занавес, сцена была полна спящих, кругом храп и хрипение массы, угнетенной безысходным существованием. Затем шло пробуждение большого города, звонки трамваев, открывались пролеты высоких и темных улиц, пока не спускался потолок и не ограничивал место действия комнатой: начинался первый акт. Следует еще остановиться на шуме в третьем действии, в котором была не только небольшая драка частного характера, но противодействие полиции со стороны целого квартала, выраставшее в восстание масс. Во всей постановке пьесы я проводил мысль о поднятии душевных переживаний отдельной личности до уровня общего, типичного для современности, где можно, раздвинув, разбить рамки, охватить весь мир. Из этого прин-

ципа, который был политическим, получилось чрезвычайно сильное воздействие и в смысле театральном.

В смысле режиссерском для меня имели значение, главным образом, «Парус» и «Тонущий корабль». В одном — аксессуары (корабль) приобретают самостоятельную функцию, благодаря чему слабый конец пьесы становится в драматическом отношении одним из наиболее сильных моментов. В «Тонущем корабле» проекция приобрела новое оформление. Она передавала здесь окружающее, большие политические и социальные события рисунками Георга Гросса. Действие происходило в комнате, составленной из трех больших проекционных стен, на которые во время хода действия проектировались соответствующие картины. (Сначала я хотел поставить эти три проекционные стены, имевшие вид призмы, на вращающуюся подстановку.)

В «Тонущем корабле» я применил кино не только как иллюстрацию, но и как картинное отображение лихорадочных фантазий Рембо.

Ценным для меня в это время были интенсивные занятия с актерами. «Фольксбюне» в течение многих лет хотя и не создала цельного ансамбля, в моем понимании, но все же собрала ряд хороших исполнительских сил.

Со временем из моих постановок выработалось подобие нового театрального стиля — твердого, четкого, лишенного сентиментальности. На ряду с этим появилось новое понятие о задачах актера в отношении исполняемой роли. Довольно шаржа и внешней обрисовки характера! Довольно утонченной, проникающей во все извилины души характеристики! Если бы я хотел подыскать название этому стилю, то я назвал бы его неореалистическим (не следует смешивать его с натуралистическим стилем девяностых годов).

Оформление и мировоззрение актера нельзя отделить от общего стиля театра. Как раз в СССР стили актеров Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Пролеткульта, ТРАМа, Еврейского театра и других очень различны. Разница стилей различных театров очень велика в области тем, пьес и авторов. Наше поколение до известной степени оппозиционно настроено против всяких переоценок, в частности против переоценки чувства. Такие перемены совершаются, конечно, не в один день. Я потратил не меньше времени на перевоспитание актера, чем на изменения в области техники. При открытой конструкции сцены из дерева, полотна и

стали личность актера тоже должна быть твердой, четкой и открытой. Разумеется, мы требуем не профессионального натурализма, а научной или духовной проработки, игры, воспроизводящей на более высокой основе естественность (натурализм) средствами, так же продуманными и неслучайными, как и архитектура сцены.

Каждое слово должно стоять в центре произведения так же, как центральная точка в круге. Это значит, что на сцене все должно быть рассчитано, органически связано. Тогда актер в общем воздействии тенденциозного произведения становится сначала только функцией, так же как свет, краска, музыка, конструкция, текст. Он выполняет это лучше или хуже, в зависимости от дарования. Из-за него я во всяком случае не изменю цели театра, как делают сейчас многие театры Берлина. Развитие системы «звезд», реклама, связанная со «звездой», и соответствующие сборы придают театру определенный стиль. Бывает, что режиссеры ставят пьесы таким образом, что играет только «звезда», а другие актеры составляют фон, что свет устанавливают особенным образом для «звезды», и многое другое. Я порвал совершенно с этой уже установившейся традицией. Я требовал от актеров полного подчинения требованиям коллективного творчества и отказывался от более высокого умения единичной личности в угоду целому.

Конечно, личное дарование актера представляет собой самостоятельную ценность, но оно совершенно не связано с его функцией и является самостоятельным эстетическим элементом. Там, где самостоятельная ценность выступает как эстетический возбудитель, сама по себе, мы не можем найти ему применения (подобно тому, как очень красивый письменный стол в стиле рококо не может быть помещен в обычной домашней обстановке). Само собой разумеется, что с хорошими актерами можно дать хорошее исполнение. Каждый достаточно одаренный человек должен это уметь, иначе ему здесь делать нечего. Но — и это является решающим — мои наблюдения, как «специалиста», показывают, что сознающий свою функцию автор растет вместе с ней, получает из нее свой стиль. Он больше не нуждается в случайной выдумке или в шаржированном арабеске для того, чтобы влиять на публику; ему нужно изображать собственную духовную и физическую субстанцию. Меня удивительно подбодрило, когда пресса при постановке «Соперников» (театр

на Кениггрецерштрассе, в марте 1929 г.) сделала вид, что она только теперь открыла во мне «актера-режиссера». На самом деле я всегда был актером-режиссером, но совершенно не в том смысле, как это понимала критика. Я вижу в искусстве актера науку, относящуюся к идейной структуре театра, к педагогическому моменту. В противоположность артистически-танцовальной Commedia dell' arte, как это еще часто бывает и в советских театрах, мы исходим, пусть с отклонением, от очень типизированного, подчеркнутого, шаржированного метода изображения, от конструктивного и аналитически научного мышления. Этот метод похож сейчас на натуралистический реализм. Его стилистическое выражение хотя и найдено, но им еще не овладели, и практически оно еще не применяется. Но при развитии более ясной и логичной в политическом отношении установки наших пьес этот метод, я надеюсь, придаст произведению законченную форму. Для этого, конечно, необходимо длительное воспитание актеров, потому что кроме одаренности от них в данном случае требуется еще и определенное мышление.

## XI. ВЛИЯНИЯ, КОТОРЫХ НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ

Влияния, которых не должно быть.— «Рот-фронт» в Государственном театре.— Шиллер в отставке.— «Разбойники» как коммунистическая кинодрама.— «Разбойники» Шиллера как потемкинада.— Франц Моор в роговых очках.

Этой главе я должен предпослать для лучшего понимания следующее:

С 1924 года известный тогда и выдающийся по некоторым постановкам режиссер Государственного театра республики Леопольд Иеснер вел со мной переговоры о «классической постановке». Постановка классиков в Германии означает во всяком случае меру предосторожности. Меру, направленную к тому, чтобы не ставить в дискуссионном порядке проблемы, из которых могут быть сделаны нежелательные выводы, как, например, простой вопрос: почему правящая социал-демократическая партия продолжает предавать рабочих, хотя ей, как правительству, следовало бы заняться коренным изменением положения общества? С другой стороны, на

меня смотрели как на символ молодого, революционного театра, у которого была целая свита сильных критиков, хваливших новые начинания. Таким образом, приглашая меня, театр становился некоторым образом на путь революционного развития.

Стало быть, классика. Но какого? Конечно, революционного. Ладно, ставим драму «молодого» Фридриха Шиллера «Разбойники».

Здесь начался целый ряд замечательных вещей. Едва начались репетиции, появились «зрители», желавшие присутствовать на них. Они не показывались мне, а сидели в проходах и темных местах. В результате уже после генеральной репетиции постановка пять-шесть раз откладывалась. И лишь когда в прессе поднялся шум, дирекция была вынуждена показать спектакль общественности.

Шиллер писал «Разбойников» в школе, в Штутгарте. Он считал эти годы периодом притеснения, в то время как на горизонте подымалась заря Великой французской революции. Разумеется, нехватка «революции» в «Разбойниках» объяснима, с одной стороны, молодостью Шиллера, а с другой — полным его незнанием причин революции. Главный герой Карл Моор, субъективно обманутый человек, который приходит в отчаяние от жизни и ее имманентных законов. После того как без его участия шайка его убивает виновного в «несправедливости» брата его Франца и дает простор земной «справедливости», он сам отдает себя в руки полиции.

Этот «герой» только слегка интересовал меня. Я подробнее исследовал окружавшую его «шайку». В ней находились многие очень интересные типы, принадлежавшие к униженным и отверженным элементам человеческого общества (читай: имущих классов) в болоте люмпен-пролетариата. И наш добрый старый классик Шиллер изображал этих пасынков человечества и поэтического творчества если не «любовно», то достаточно удобно для того, чтобы с относительно небольшими изменениями острее выявить собственную социальную структуру и вскрыть романтическую путаницу чувств «вождя Карла Моора».

Эта работа ни с какой стороны не была грубой, и все же она, разумеется, осталась проблематичной. Драматическая структура основывается на развитии «героя», ему принадлежат симпатии публики, подкрепленные страстями и лю-

бовью Амалии, единственной и слабо очерченной женщины в «Разбойниках». С героем естественно падает и влияние пьесы. Если отобрать у героя его пафос, то этим самым ослабится общее воздействие драмы. Таким образом здесь поднимается вопрос: ставить ли классиков или отклонять из-за ложной идеологии? Слишком далеко завело бы нас подробное обсуждение здесь этой темы. Я должен только сказать, что материалистическое мировоззрение за небольшими исключениями легло в основу тем и содержания наших постановок. Чтобы ставить классиков как художественное произведение, необходимо такое познание действительности, которое помогло бы нам отразить выведенную эпоху и соотношение классовых сил. Таким образом, когда мы сейчас используем культурное наследство, то можем это сделать только на основе марксистско-ленинского метода познания действительности. Этот метод покажет нам, до какой степени можно довести исправления текста, и какая должна быть внесена в него активизация или антиквизация, чтобы театр мог выразить даже через классическую пьесу свое миросозерцание.

Постановка классиков в Германии означает сейчас буржуазное направление художественной политики. Классики входят в программу «Фольксбюне». Но, несмотря на это, классиков могут, конечно, ставить и революционные театры. Постановка «Разбойников» прекрасно доказала это.

Один человек — разбойник Шпигельберг заменил мне в «Разбойниках» кино, земной шар и конвейер; он был моим драматургическим трюком, моим регулятором, барометром. Над этим человеком я имел «нахальство» проверить, не является ли Карл Моор романтическим дураком, не представляет ли собой окружающая его разбойничья шайка не бунтарей, а именно разбойников в полном смысле слова, хотя и украшенных всеми тонкостями поэтического вымысла. Этого драматургического сальто-мортале не понял никто. Во всяком случае, я допустил большую ошибку: я должен был пропустить через всю пьесу только этого человека в его несколько вневременной визитке и в грязно-коричневом котелке, с чаплинской палочкой в руках, тогда как другие должны были быть одеты не в «костюмы вне эпохи», как это было у меня, а в хорошо известные школьникам — исторические. И странно, каким серьезным стал этот маленький человек, этот шиллеровский злодей, благо-

даря тому, что я придерживался идеологической связи, соединяющей его с его сотоварищами и окружающей средой. Каким трагическим он сделался, когда был лишен своих юмористических и «плутовских» арабесков; как он проводил свою революцию, он, у которого не было за спиной богатого отца в княжеском дворце, который не был «красавцем-героем», говорящим приятным тенором, с большим пафосом, и который не имел необыкновенных способностей «обожаемого» вождя! Как твердо и неумолимо принуждает его судьба всеми возможными средствами с предельной последовательностью пройти свой путь до конца!

Он стал представителем нашего жесткого социального дня, связью между сегодняшним днем и вчерашним. Он снял маску с пафоса Шиллера, он вскрыл слабый идеологический фон, но он чтит своего творца, так как он — именно он — живет еще до сих пор, тогда как окружающий его мир уже умер. Аплодисментами наполнился зал, когда послышалась в лесу великолепная разбойничья песня. В этой песне было нечто от восстания, от пафоса восстания. Эти моменты я не упустил в постановке, а наоборот, поскольку возможно, театрализовал. Драматургическая разработка и сценическое оформление, единство места действия и трехэтажная сценическая площадка, бывшая одновременно лесом и замком, позволили мне дать сценически новое, объемлющее и драматически нарастающее действие. Карла и Франца Мооров, которые у Шиллера никогда одновременно не бывают вместе, я переплел таким образом, что они произносили монологи, направленные друг против друга, одновременно стоя один над другим. Кроме того, я ввел еще Амалию, и таким образом получился терцет из ненависти, мести, любви, преданности и раскаяния, как в большой опере. Это звучит пошло, но появился настоящий Шиллер, несмотря ни на что. Многие утверждали, что это произошло потому, что здесь были показаны истинные революционные чувства. И в «Разбойниках», и в «Коварстве и любви» Шиллер является буржуазным революционером.

Постановкой «Разбойников» в марте и иеснеровской постановкой «Гамлета» в сентябре 1926 года была выдвинута на обсуждение проблема о классических произведениях в современном театре. Научная критика ухватилась за эту тему, и особенно подробному рассмотрению подверг ее Иеринг в своей брошюре: «Рейнгардт, Иеснер и Пискатор, или смерть

классикам?» Иеринг ставит вопрос в тесной связи с общественной структурой современности, т. е. подходит совсем близко к тому, чтобы сделать шаг для перехода от буржуазного способа мышления к марксистскому. Благодаря этому он касается, по необходимости, и «содержания» классической драмы, содержания в зависимости от эпохи. Оживление, приближение классического произведения к современности возможно только в том случае, если создать между ним и нашим поколением такие же отношения, какие у него были с современным ему поколением. Это не имеет ничего общего с формальными моментами (современные костюмы, Гамлет во фраке, замок подобно форту и т. п.). Формальное здесь служит только средством для выражения определенной духовной установки (как это и должно быть). Это было также исходным пунктом и при моей постановке «Разбойников».

> Было ясно, что от большого процесса расслоения культурных ценностей не мог остаться в стороне и Шиллер. Шиллер, имевший склонность к большим полотнам из мировой истории, при подходе к объективному содержанию драмы должен был быть «освобожден от Гёте». Этот опыт был произведен как раз на той драме, которая возникла не без влияния Гёте,— на «Разбойниках». Весь этот опыт открывал отношение настоящего к проблематике Шиллера. Эрвин Пискатор в двух первых актах «Разбойников» отодвинул на второй план революционера из личных чувств, Карла Моора, и выдвинул вперед последовательного революционера по убеждению, Шпигельберга. Для этого понадобились грубейшие изменения в тексте, что, конечно, было опасно и не по-шиллеровски. Но это построение выдвинуло большой основной вопрос. Исполнение «Разбойников», которое дало перевес произволу над произведением автора, означает на самом деле победу постановщика, победу формально экспериментирующего режиссера. Этот спектакль, вторая часть которого, как постановка Шиллера, была просто плоха, приобрел важное значение потому, что он, отправляясь от классика, дал театру вместо эстетических тонкостей содержания — субстанцию... Он был постольку важен для старой драмы, поскольку ввел ее в ряд актуальных современных пьес и сделал Шиллера плодотворным для настоящего».
>
> Герберт Иеринг, Смерть классикам.

Духовным материалом для меня было и есть — пролетариат и социальная революция. Это являлось всегда мерилом для моей работы. Не в безвоздушном пространстве нужно вести дискуссию о внутренних и духовных проблемах. Они могут быть плодотворными лишь в том случае,

если имеется целеустремленность к общественным интересам. Иеринг справедливо выдвигает на передний план вопрос о потребности публики. Но кто же эта публика? В Государственном театре она состояла из читателей консервативно-демократической и либерально-реакционной прессы. Они аплодировали, восторгались нападением шайки разбойников, чтобы на следующее утро прочесть в своих газетах, что «самое святое достояние нации вываляли в грязи». Что же из этого следует? О публике, имеющей духовные запросы, т. е. составляющей духовное единство, в этот период времени вообще едва ли можно было говорить. Пролетариат выбирает и отвергает при помощи крепкого классового чутья. И для этой именно публики, правда, не сидящей еще в партере Государственного театра, я поставил «Разбойников».

По вопросу о том, насколько могут и должны быть оживлены классики, я вскоре после постановки «Разбойников» высказался совершенно определенным образом:

Если существует сознающее свою эпоху поколение, то существуют и оставшиеся позади. По крайней мере жизнь всех прежних эпох так растворяется в современности, что о проблеме «обновления классиков» никто и не думает, подобно тому, как Шекспир заставляет забыть все, что было до него. Живые составные части старого осваиваются, другие отпадают, отмирают. Наше время достаточно сильно и может много нового противопоставить прошлому, чтобы не только конструкция, но и большая часть содержания классических пьес показались нам излишними, пустыми, почти смешными. (Какой прогресс от почтовой кареты до аэроплана, от идущего целые недели письма до радио и дальновидения! Какой прогресс в ведении войны от 1814 года до 1914 года, от мелкобуржуазного правления до капиталистического и до пролетарского мирового Интернационала.) Но мы оглохли от шума действительности. Предшествовавшее нам поколение в день выстрелов в Сараеве растеряло в пыли свои идеалы, а молодое под гидравлическим прессом событий было прижато к стенке. Удар был жесток. Понемногу, однако, к людям возвращается дыхание и формируется твердое, как сталь, полученное в грохоте пушек понимание. Между тем Молох-театр (из внутренней и внешней необходимости) требует пищи, и начинаются лихорадочные поиски в соответствующем виде литературы. Установим, по каким принципам мы можем подойти к наследию прошлого со светлой надеждой на будущее и без уступок.

1. При обсуждении вопроса о целесообразности переработки классического драматического произведения для потребностей современного театра будет ошибочно проводить параллели с другими видами искусства. Действительно, к произведениям жи-

вописи и скульптуры у нас все еще преобладает чисто музейное отношение. К сожалению! Наоборот, театральная пьеса должна перешагнуть через пределы чисто исторического, этимологического интереса и войти в область переживаний соответствующего поколения публики, — это теперь уже никем не оспаривается.

2. В отличие от лирического стихотворения, которое обязано своей вневременностью одностороннему впечатлению со стороны чувства и переживания века, драматическое произведение искусства является творением, имеющим предельную связь со временем (за немногими исключениями, как, например, «Смерть Эмпедокла»), благодаря зависимости от всех элементов сегодняшнего дня — общества, хозяйственных проблем. (Театр всех культурных эпох существовал и падал в зависимости от своей «актуальности».) Время, прошедшее над произведением, дает возможность тем или другим элементам пьесы яснее выступить либо скрыться в тени. Всякая живая эпоха находит в предыдущих соответствующие ей части, которые она снова выводит на свет.

3. Режиссер не может быть простым «слугой вещи», так как произведение не является чем-то застывшим, окончательным, а, возникнув однажды, растет со временем и ассимилирует по-новому осознаваемое содержание. Перед режиссером встает задача найти ту точку зрения, исходя из которой, он может обнаружить корни драматического произведения. Эта точка зрения не может быть надумана и выражена произвольно. Лишь поскольку режиссер чувствует себя слугой и толкователем своей эпохи, постольку ему удается фиксировать точку зрения, общую с решающими силами, формирующими существо эпохи.

4. Как может быть создана такая точка зрения? Она может быть определена путем творчества или миросозерцания. Только в последнем случае можно найти то отношение к произведению искусства, которое должно быть обязательным и за пределами отдельного случая для носителей формирующейся эпохи. Напротив, художественный момент остается не только внешним, а должен потеряться в произвольных комбинациях.

5. Где начинается эта произвольность? В нашей слабости. В нашей неясности. В наших колебаниях, в незнании однажды достигнутого, в идеях и опыте. В спекуляции на желании добиться признания, показаться оригинальным. В нашем желании избегнуть абсолюта, требующего всегда, в любую секунду, определенного образа мыслей. В заделывании имеющихся пробелов в области переживаний или фантазии. В обходе непосредственного, которого требует дело, в бегстве к «разрешению» вопроса, которое становится нюансом.

6. Театр во время своего расцвета был всегда чем-то глубоко связанным с народом. Но теперь, когда широкие народные массы пробудились для политической жизни и справедливо требуют заполнения государственной формы своим содержанием, судьба театра, если он не существует для «избранной верхушки общества», должна быть связана до конца с нуждами, требованиями и традициями этой массы. В конечном счете у него нет другой

задачи, кроме разъяснения посетителям театра всего того, что еще более или менее неясно и запутанно и дремлет у них в подсознании.

Итог? Были ли война и революция великими преобразователями нашей жизни, нашего опыта и нашего мировоззрения? Если нет, то искусство теряет свое право на существование. Всякая попытка создания человеческой культуры, всякая попытка приблизить человека к человеку и людей к миру становится бесполезной.

Потому что творить просто, без пафоса, без ненависти, беспристрастно, беспартийно, творить в минуту передышки от войны — будет ли это искусством? Каковы же элементы искусства? Разве элементы эти не состоят из желаний человеческого сердца, а его требования не обусловливаются разумом? И не возрастают ли с каждым переживаемым днем эти желания и требования? Не набухает ли ненасытно то, что в прошедшее десятилетие не нашло себе выражения? Имеет ли шансы на продолжительное существование идол — искусство, для которого недоступны реальные требования жизни?

## XII. «ГРОЗА НАД ГОТЛАНДОМ»

### «Фолькcбюне», март 1927 года

«Знамения множатся. Ставится вопрос, под каким флагом должна итти литература». С этим положением вступил Бела Балаш («Берлинер берзен-курьер», февраль 1927 г.) в дискуссию, разгоревшуюся в конце 1926 года на всем газетном фронте и в литературных обозрениях по поводу «свободы духа» и «спасения чистого искусства».

Не случайно, что эта борьба началась внезапно с такой яростью. Все время обсуждавшийся в связи с моими постановками вопрос о политическом театре перешел в тот момент из плоскости теории и ни к чему не обязывающей дискуссии на арену «политической повседневной борьбы», так как «Фольксбюне» очутилась перед необходимостью определенно высказаться по поводу проблемы политического театра, т. е. проблемы своего собственного существования.

В течение нескольких лет можно еще было не обращать внимания на принципиальную сторону моих постановок, но теперь больше стало невозможно придумывать бесплодные компромиссы. Три «революционных эксперимента» над десятью бесспорными произведениями «чистого искусства» привели к тому, что общественность больше не могла до-

пустить разговора об экспериментах. Общественность была встревожена. Общественность не шла больше на компромиссы. Общественность начала понимать, что отдельные постановки «Фольксбюне» не являются случайными экспериментами, а имеют внутреннюю связь, что здесь проводится линия, цели которой вырисовываются все яснее и яснее. Что это была за цель и куда вел путь? На левом фланге пытались наметить единую платформу. Бела Балаш писал:

В «Берлинер берзен-курьер» от 1 декабря Герберт Иеринг, являющийся, конечно, одним из самых решительных знаменосцев, упрекает Бернара Гилемина в том, что он использует политически искаженную идею «свободы духа» как предлог для свободной беспринципности. Уже давно Вилли Гааз в «Литературном мире» позволил себе в шутку потребовать от президента республики, чтобы он разрешил вопрос о немецком флаге «просто», уничтожив все флаги вообще. Это, конечно, не является его собственным мнением.

Вилли Гааз знает очень хорошо, что мы должны определенным образом проявить себя вовне, для того чтобы не упустить ни одного врага. Потому что враги определяют нас самих. «Cogito, ergo sum» [20] давно получило противоположное значение. Ничто так не ослабляет и не разлагает нашей субстанции, как наше мышление. Но — «я существую, потому что у меня есть враги». Это — самое правильное положение для социальной действительности. И другой формулы у нас нет.

Знамя — это боевой лозунг конкретной борьбы. Герберт Иеринг требует этого от театральной критики и от театра вообще. Это звучит почти так, как будто он требует, чтобы знамя поднялось само собой. Потому что, хотя он и пишет: «Театральная критика взяла на себя политическую задачу», но он пугается последовательных выводов из своей собственной точки зрения. Поэтому он далее требует, чтобы театр сделался «вестником несознательной массовой воли», и одновременно жалуется на то, что «участие публики в театре является сейчас не пробуждением продуктивного мышления, а расщеплением публики по партиям...»

Но мышление, поскольку оно ясно и определенно, означает уже партию. Потому что «публики» и «массы» как однородного элемента, имеющего единую, хотя бы и бессознательную волю, не существует, как не существует в этом смысле и «нации». Потому что не театр разделяет публику на партии, а она сама разделена различием воззрений, поэтому она и разделяет театр. Не существует настоящего убеждения, которое не являлось бы политическим, хотя бы оно было и непосредственным. В театре с каким бы то ни было образом мысли не может быть гражданского мира. И когда Иеринг требует от театра, чтоб он поднял свой флаг, то он направляет это требование к партийному театру, потому что только такие театры могут иметь однород-

ную публику, потому что только в таких театрах может возникнуть подлинный, так сказать дионисовский, контакт между сценой и зрительным залом.

И все-таки каждое революционное знамя при первых же волнениях используется во зло уличными разбойниками, и каждое полотнище знамени может применяться как плащ, для того чтобы протащить под ним бездарнейшую, грубейшую халтуру. Никогда еще не была так нужна «литературная совесть», как во времена, когда истина развевается в воздухе, написанная на знаменах, когда имеются лозунги, над которыми не нужно больше думать самому. При этом возникает склонность оправдать плохое искусство хорошим образом мыслей. Но плохое искусство является плохой работой и, следовательно, изменой революции контрреволюцией.

Чем выше знамя, тем шире масштаб возможностей. «Литературная совесть», эстетическая критика, контроль и оценка профессионального мастерства не могут затушевать убеждения там, где оно имеется, и не собьют нас с правильного пути, потому что всякая эстетическая критика, поскольку она глубока, является и политической. Мы верим в то, что живое и значительное искусство может возникнуть только из действительно передового образа мыслей.

На это Герберт Иеринг ответил:

Бела Балаш прав, когда он в своей статье касается вопроса о политических обязанностях театральной и литературной критики. Он говорит, однако, нечто само собой понятное: убеждение не должно быть покрывалом, под которым скрывается плохое искусство.

Поэтому было отвергнуто последнее произведение Эрнста Толлера. Но сейчас вопрос стоит иначе. Слабость Толлера заключается в том, что он слишком хочет быть писателем, и что при скудости фантазии и оформительных способностей он не удовлетворяется фактическим описанием современного материала. Проблема заключается сейчас в вопросе о ценности и в самом материале. На вопрос о художественной ценности такой революционный драматург, как Толлер, ничего не отвечает. На вопрос о материале ответ уже дан: это сделали Эптон Синклер в драме «Песня в тюрьме» и Лео Ланиа во «Всеобщей забастовке». Здесь решающим является еще не эстетический вопрос о вымысле, фабуле и оформлении, а вопрос о распределении, группировке материала, об овладении им и о признании объективной тенденции в противовес декламационной. Понятной является данная материалом тенденция, а не привнесенная и составленная нарочито.

Балаш плохо понял «театральную политику». Конечно, публика раздроблена и будет дробить театр. Такое положение должно получить ясное выражение в правлении театра. Но это случается редко. Если Государственный театр предоставляет свою сцену как Союзу народных театров, так и «Фольксбюне», — то

правому, то левому течению,— то он, конечно, не может создать себе публики.

Больше ясности! Нужны решения, а не смесь. В этом смысле может существовать партийный театр, продуктивность которого состоит в способности пронизать все слои. Содействовать созданию партийного театра, который подымался бы до уровня общечеловеческого мирового театра, является политической задачей театральной критики. Но не следует строить этот мировой театр на основе эстетических постановок 1900 года, как хотели бы этого сейчас.

Требование «ясных взаимоотношений», поставленное слева, было принято справа так же решительно — можно сказать, с очень большой политической рассудительностью. В то время как общественность, т. е. средняя и мелкая буржуазия, из которой состоит обычная публика берлинских театров, приведенная в движение мало понятной ей дискуссией, восторженно взирала на замечательную «Фольксбюне», ставшую таким образом внезапно целым «событием»,— в среде самих членов «Фольксбюне» началась борьба за самоуразумение и ясность, которой так энергично требовала правая и левая периодическая печать. Здесь была молодежь, которая все настойчивее требовала, чтобы «Фольксбюне» имела мужество сделать, наконец, соответствующие выводы из своего, до сих пор столь нерешительного и медленного перехода к политической драме. На собраниях групп молодежи, где должен был обсуждаться репертуар и отдельные постановки, появился вдруг новый, агрессивный тон. Принципиальные требования современных пьес и политического театра заглушили ни к чему не обязывающие споры о ценности и недостатках отдельных постановок.

### Трагедия и драма в «Фольксбюне»

Ясно и отчетливо были сформулированы пути и содержание движения народного театра в выступлениях на последних собраниях молодежи «Фольксбюне». Единодушно, что очень редко бывает среди трудящейся молодежи и рабочих вообще, молодежь «Фольксбюне» пришла к признанию того закона, который был хорошо известен основателям «Фольксбюне», социалистам 1890 года. 14 марта на собрании молодежи «Фольксбюне» была единогласно принята следующая резолюция:

«Фольксбюне», носителем которой является рабочий класс, должна проводить в живом, целеустремленно построенном репертуаре ясный образ мыслей. Пролетарская молодежь «Фольксбюне» отвергает буржуазное представление о нейтральности

искусства. Так как театр является важным орудием освободительной борьбы рабочего класса, то сцена должна отображать волю и жизнь борющегося за переустройство мира пролетариата».

Это, конечно, не совпадало с мнением правления «Фольксбюне», представленного на этом собрании д-ром Нестрипке, который угрожал, приветствовал, обещал и отклонял: этой молодежи он не симпатизировал; они могут убираться из театра, если не найдут для «Короля Лира» тех переживаний, которые по мнению правления обязательны, потому что «Фольксбюне» должна быть и оставаться нейтральной.

В качестве публичного ответа эта нейтральность искусства была старательно и трагически показана 21 марта театром на Шифбауердамме в виде первого представления «Трагедии любви». Совершенно пассивная трагедия любви и супружества, написанная тридцать лет тому назад, неестественная, неинтересная и лишняя по существу.

Вся пресса почти единодушно отнеслась отрицательно к постановке.

Как же реагировала «Фольксбюне» на свой кризис, сделавшийся ходячим выражением театральной критики и стоявший в повестке дня дискуссии членов «Фольксбюне» и заседаний художественного комитета? Правление поручило Шпрингеру разъяснить в статье в «Вельтбюне», что ему «о кризисе в «Фольксбюне» ничего не известно».

Иогансен Янке в «Ausrufer», февраль 1927 г.

## Борьба дошла до дуэли между Артуром Голичером и членом правления «Фольксбюне» Георгом Шпрингером.

Постоянная забота о состоянии великолепного, катастрофически великолепного для моего чувства дома на Бюловплаце, забота о резко меняющемся в связи с безработицей числе членов в Берлине и в провинции объясняют многое, что с внешней стороны должно показаться реакционным каждому недовольному работой современной «Фольксбюне». Этим объясняется, почему правление с дрожью и колебанием отказывается от всякого «эксперимента», который мы, недовольные, рассматриваем как единственно необходимую составную часть, как единственный завет, который нужно выполнить, больше того — как оправдание существования «Фольксбюне», как недостающий в настоящее время элемент репертуара. После каждой премьеры пьесы с требуемой нами политической установкой, которые сообщают происходящему в настоящее время пролетарскую окраску, работников «Фольксбюне» засыпают сотнями писем одинакового содержания: «Оставьте нас в покое со всеми этими проблемами — голодом, революцией, классовой борьбой, нуждой, деморализацией, проституцией: у нас избыток этого на партийных собраниях, на производстве, дома и у соседей».

Политическое развитие немецкого, в частности берлинского пролетариата, согласно воле и образу мыслей которого возникла

«Фольксбюне», идет параллельно с развитием театра. В немецком рабочем слишком сильно развился и укоренился слабый мелкобуржуазный дух. Более радикальные элементы немецкого пролетариата не знают, что делать с «Фольксбюне», они остаются далекими от нее. С одной стороны, они не хотят быть убаюканными искусством, с другой — они слишком слабы в хозяйственном отношении, для того чтобы создать и прочно выковать себе орудие для выражения своей воли к искусству. Правление «Фольксбюне», подчиняющееся инстинкту и потребностям масс своих членов, ведущих так неохотно борьбу, отвергающих ее, думает о том, чтобы этот инстинкт не раздражать, а итти ему навстречу. На то, куда ведет этот путь, указывает следующая параллель: так же, как немецкая социал-демократия уже вступила в коалицию с буржуазными партиями, так и «Фольксбюне» в течение последнего года вступила в санкционированную министерством просвещения коалицию с реакционным Союзом народных театров — так сказать, в противоестественную связь, сказавшуюся в особенности на тех театрах, репертуар которых рассчитан сейчас как на «красных», так и на «черных» членов. Это обычный компромисс, так сказать, гибридное сожительство. Поэтому «Фольксбюне» все глубже опускается до уровня потребительского общества по распределению театральных билетов.

(Из статьи Артура Голичера: «К кризису «Фольксбюне». «Вельтбюне» от 8 марта 1927 г.)

«Фольксбюне» не имеет ни традиции, ни намерения ставить в своем названии, на ряду со словом «народный» (фолькс), слово «радикал-социалистический», «рабочий». Несомненно, театр возник из желания показать рабочим искусство, прежде всего театральное. И еще сейчас театр считает своей главной задачей прокладку пути пролетариату к культурным богатствам. Но ни в Берлине, ни еще меньше — в провинции членами «Фольксбюне» не являются только пролетарии; и если бы мы захотели предоставить право мнения и требований только радикально-социалистическим элементам, то это было бы равносильно распаду «Фольксбюне». Из выводов Голичера следует, что вся масса организованных в социал-демократическую партию рабочих лишена правильного понимания, а так как сейчас и среди коммунистов Германии намечаются очень серьезные расхождения, то нельзя предвидеть, куда мы придем при такого рода политиканстве.

Поэтому мы придерживаемся тех культурных понятий, которые соответствуют художественному движению и которые дают возможность найти для широких народных масс, помимо фракционных расхождений, также и общность переживаний.

(Из статьи Георга Шпрингера: «К кризису «Фольксбюне». «Вельтбюне» от 22 марта 1927 г.)

Но все же разгоревшаяся теоретическая борьба не могла быть доведена до конца. Правление «Фольксбюне» поняло,

что оно должно сдержать возмущение своих членов. Конечно, не путем определенного решения, а испытанным способом — уступкой, которая должна была успокоить оппозицию. Отсюда — предложение мне поставить пьесу Эма Вэлька «Гроза над Готландом». [21]

Намерение правления было ясно: оно решило поставить пьесу, по содержанию хотя и революционную, но относящуюся к 1400 году и таким образом могущую быть огражденной от слишком опасной актуальности.

Правление проглядело только одну мелочь, одну фразу. Она была написана на титульном листе этой пьесы и гласила: «Действие происходит не только в 1400 году».

Во всяком случае, автор сам упустил возможность извлечь из своего признания драматургические выводы. Драма осталась средневековой исторической драмой с присущим ей языком и слогом; борьба между капиталистической Ганзой и «коммунистическим» союзом виталийцев в своем развитии и значимости не была приспособлена к современности. В пьесе зияла трещина, разрыв между замыслом и его «драматургическим» разжижением.

При всем том содержание этой драмы было очень интересное. Готланд — остров на Балтийском море. Там укрылись 14 000 так называемых морских разбойников, «беспокоивших» Балтику. Фактически это были бедные пролетарии — рыбаки и моряки (те, которых сделал безработными тогдашний общественный строй). На суше в это время тоже шатались такие «нищие» и «разбойники» (их можно видеть в большом количестве на старых гравюрах, из которых многие были применены при постановке). Их, повидимому, можно сравнить с теперешними китайскими «разбойничьими бандами» — лишенными собственности крестьянами, не знающими, как заработать себе на жизнь. Эти готландские морские разбойники называли себя не разбойниками, а братьями-виталийцами, или делящими поровну, потому что они делили все, что получали, «добывали», на острове Готланде на равные части. На ряду с экономической базой они создали себе и политическую и при различных политических конфликтах, имевших место между ганзейскими городами — Гамбургом, Любеком, Бременом и даже странами — Англией, Швецией, Данией и др., выступали как союзники той или другой стороны, т. е. использовали в собственных интересах средства большой политики. Их революция явля-

лась фактически предвестником великой германской крестьянской революции. Ганзейские города потопили это движение в крови. Рассказывают, что палач Гамбурга стоял по колена в крови и срубал голову за головой, пока не потерял силы и отказался рубить дальше. Один молодой сенатор схватил его меч, и первым от его руки пал палач, а за ним и другие. Штёртебекер, еще сейчас известный сказочный немецкий народный морской герой, просил об исполнении своего желания. На это согласились, и он побежал с отрубленной головой в руках по рядам осужденных. Он дошел до одиннадцатого, и они были освобождены.

Автор хотел показать, что борьба между Ганзой и Союзом виталийцев под различными названиями проходит через века как драма восстания и неудавшегося бунта и обладает формами и особенностями всеобщего значения. Но намерение обозначить эпоху выражением «не только в 1400 г.» не было воплощено драматически. Я в отдельном фильме дал очерк политического, религиозного и социального соотношения сил средних веков, документальное пояснение развертывающегося в пьесе действия. Затем я поднял отдельные персонажи драмы до уровня типов тем, что уточнил социальную функцию различных героев, противопоставил «революционера по чувству» Штёртебекера, который был бы теперь национал-социалистом, трезвому человеку фактов, Асмусу, типу разумного революционера, нашедшему свое лучшее воплощение в лице Ленина. Асмус был загримирован Лениным, в фильме я заставил Штёртебекера с его сотоварищами итти на зрителей, в то время как костюм их менялся, и зрители таким образом могли проследить закономерность революций и их представителей, в несколько секунд проходящих через века до наших дней. Принципы социальной революции сменялись в своей непреложности и обобщенности, начиная с Гамбурга и кончая Шанхаем, с 1400 года и до времени постановки, т. е. до марта 1927 г.

Результаты:

В этот вечер об искусстве совершенно не было и речи. Политика до корней волос поглотила его. Не подозревая этого, публика попала на коммунистическое предвыборное и агитационное собрание, очутилась на всеобщем ленинском празднике. А в конце советская звезда, сверкая, зажглась над сценой.

(Газета «Дер таг».)

Один из самых потрясающих фильмов, показанных Пискатором... одна из незабываемых кинокартин: каждый раз обезглавливается какой-либо Ленин... и каждый раз возвращается в новом виде, в новой обстановке. На смерть этого человека в русской книге, посвященной его памяти, я писал буквально следующее: «Эта смерть будет повторяться в сотнях форм до тех пор, пока в хаосе земли не воцарится справедливость». Большевизм? Во всех библиях это называется иначе. Когда на экране появился Шанхай, раздался необычайный шум с самого низу до верхних ярусов,— шум, вызванный тем, что зрители никогда не видали ничего подобного. Едва ли имеет значение, как отнеслась к этому публика в политическом отношении. Факт чувствования говорит сам за себя, он кричит.

Альфред Керр.

В то время как Гохдорф в «Форвертсе» нашел, что это «совершенно выдающееся искусство режиссера» («Мы должны желать вместе с Пискатором. Мы не можем отделить себя от него. У нас пропадает охота теоретически спорить с ним. Мы только удивляемся. Удивляемся тому, что он никогда не использовал вполне возможности связать фильм и живой театр»),— «Таг» утверждал: «Эта кинопостановка и драматическое представление, насколько возможно, связаны между собой и беспрестанно противоречат друг другу».

В то время как одни заявляли, что «столько скуки даже при блестяще организованной клаке не может выдержать публика «Фольксбюне», другие писали: «С такой силой редко поднимался занавес перед зрителями, в среднем слепыми».

Но если критики, повидимому, не могли найти общего мнения по поводу впечатления от постановки, то общественностью эта постановка была воспринята единообразно — политически. Политический театр разрушил границы условного театра, как драма уничтожила автора. Освобожденная энергия перелилась через края сцены в общественность — подобно тому, как она переливалась со сцены в зрительный зал. Наметились различные фронты, столкнулись противоречия. «Таг» писал: «Руководители «Фольксбюне» все продолжают подчеркивать свои чисто художественные устремления, стоящие по ту сторону и над всякой политикой. Как они могли допустить постановку?».

Правление «Фольксбюне» дало следующий ответ:

Правление «Фольксбюне» рассматривает постановку в театре на Бюловплаце известной пьесы «Гроза над Готландом» Эма

Велька как злоупотребление свободой, которую художественное руководство «Фольксбюне» предоставляет из принципиальных соображений некоторым доверенным лицам. Пьеса Эма Велька, принятая к постановке не из-за определенной тенденции, а из-за ее литературной ценности — разумеется, при полной оценке отношения сюжета к проблемам настоящего времени,— получила в постановке Эрвина Пискатора, художественное значение которого известно, тенденциозно-политическую переработку и оформление, в которой не было никакой необходимости. Правление «Фольксбюне» определенно утверждает, что односторонняя трактовка пьесы с точки зрения политической пропаганды произошла помимо его воли и участия и что такого рода постановка противоречит принципиальному политическому нейтралитету «Фольксбюне», охранять который правление считает своей обязанностью. Правление уже приняло меры, чтобы понимание задач «Фольксбюне» было обеспечено должным образом.

Меры эти заключались в том, что были вычеркнуты целые части фильма.

Вотум доверия берлинских членов «Фольксбюне» и актеров Пискатору

В воскресенье вечером в «Фольксбюне» имели место бурные протесты членов общества и посетителей против изуродования поставленной Пискатором пьесы: «Гроза над Готландом». После окончания первой части, при сильных аплодисментах исполнителям, раздались бурные вызовы Пискатора. Так как зрители не покидали своих мест, исполнитель роли Клауса Штёртебекера — Генрих Георге попросил сохранить спокойствие и заявил (конечно, от имени всех исполнителей): «Над нами произвели насилие. Мы должны были против нашей воли, под определенным давлением, играть без фильма; по этому поводу ведутся переговоры, которые еще не закончены».

Вотум доверия правлению «Фольксбюне»

Совместное заседание правления и художественного комитета «Фольксбюне» после оживленного обмена мнениями приняло большинством 37 голосов против 4 следующую резолюцию: «Правление выражает полное доверие администрации и художественному комитету во всем, что они предпринимают для того, чтобы обеспечить «Фольксбюне» характер внепартийной культурной организации».

Мои объяснения

Форма моей постановки пьесы «Гроза над Готландом» не является злоупотреблением свободой, предоставленной мне художественным руководством «Фольксбюне». Утвержденное и признанное отношение сюжета к проблемам настоящего времени (Эм Вельк пишет: «Действие происходит не только в 1400 году») находит созвучное современности художественное выражение.

Я протестую против того, что моя постановка рассматривается только как тенденциозное проявление, и утверждаю, что для связи кино с театром и для драматургической идеи, составляющей содержание фильма, решающей была абсолютно художественная точка зрения, принятая правлением «Фольксбюне», большей частью прессы и еще большей частью публики. Я считал и считаю мою постановку задуманной как коллективное произведение, и именно так она и должна быть понята. Позиция, занятая правлением по отношению к собственному режиссеру, представляет собой единственный случай в истории театра. В дополнение к этому предпринимается самовольное искажение моей постановки путем исключения всех существенных частей кино. Я должен выразить протест против действий правления. За дальнейшие спектакли «Грозы над Готландом» снимаю с себя ответственность.

## Критика правления

«Теперь держись!» «Политическая пропаганда» в постановке Пискатора совсем не была «односторонней» (так как 1848 год, для примера, едва ли обозначает большевизм), но она безукоризненно правильно показала в фильме болезненно и медленно подвигающееся развитие Индии из рабской страны в народную. Разве это запрещено? Да здравствует сильная, бодрая Германская республика! Существует поговорка, применимая в данном случае к «Фольксбюне» и его отношению к такой редкой, замечательной артистической силе, как Пискатор. Она гласит: «Жених жалуется, что невеста слишком хороша».

Здесь еще нужно добавить к пословице следующее: «и не боится потихоньку отречься от собственной невесты». Бедный жених!

(Альфред Керр. «Берлинер тагеблат», март 1927 г.).

## Солидарность с Пискатором

Правление «Фольксбюне» обратилось с объяснениями к общественности по поводу постановки Эрвином Пискатором пьесы Велька «Гроза над Готландом». В то же время правление самовластно изуродовало и изувечило задним числом работу Пискатора.

Попытка правления обосновать свое резкое выступление против самого живого и богатого будущим художника и борца в своей области с требованием «принципиального политического нейтралитета» противоречит тому духу, из которого возникла «Фольксбюне». Мнение, что в современной драме, трактующей проблемы современности, нужно или хотя бы можно обойтись без всякого политико-социального момента,— разумеется, большая ошибка. Но не только этим правление перешагнуло — в гротескном незнании своих функций — свои права и держится, как цензор, который не только одним штрихом запрещает результат самой напряженной работы, но и самовольно сокращает, вносит поправки и дает тем самым ложную картину проделанной ценной работы.

Правление вмешивается в дело художника, талант которого, как реформатора театра, должны признать и его противники, официально отказывается от него, умаляет его неоспоримые заслуги в области обновления все более и более застывающей «Фольксбюне», в то время как, по нашему мнению, оно должно было бы считать себя счастливым тем, что имеет в своих рядах такого человека, такую смелую и непреклонную голову, честно служившую и служащую делу Народного театра.

Перед лицом такого безобразного поступка мы считаем своим долгом выразить Эрвину Пискатору свою симпатию и восхищение по поводу его работы и протестуем против всех выступлений группы бюрократов, повидимому, забывших свое прошлое.

Иоганнес Р. Бехер, Бернгард фон-Брентано, Пауль Бильдт, Эрнст Дейтш, Тилла Дюрье, Эрих Энгель, Фриц Энгель, Гертруда Эйзольдт, Эрвин Фабер, Эмиль Фактор, Юрген Фелинг, Лион Фейхвангер, С. Фишер, Манфред Георг, Александр Гранах, Георг Гросс, Вильгельм Герцог, Герберт Иеринг, Эрвин Кальзер, Альфред Керр, Курт Керстен, Эгон Эрвин Киш, Фриц Кортнер, Лео Ланиа, Генрих Манн, Томас Манн, Карл-Гейнц Мартин, Эдмунд Мейзель, Герда Мюллер, Трауготт Мюллер, Макс Осборн, Альфонс Паке, Макс Пехштейн, Курт Пинтус, Альфред Польгар, Эрнст Ровольт, Леопольд Шварцшильд, Ганс Симсен, Эрнст Толлер, Курт Тухольский, Пауль Виглер, Альфред Вольфенштейн.

## XIII. ДЕМОНСТРАЦИЯ В «ПАЛАТЕ ГОСПОД»

### Борьба за Пискатора

Левое крыло «Фольксбюне» созвало в среду, 30 марта, в 8 часов вечера, в Парадном зале «Палаты господ» собрание для доклада на тему: «Фольксбюне», живой театр и последние события». Председательствовал Артур Голичер. Эрвин Пискатор выступил по поводу своей постановки «Гроза над Готландом» и по поводу возникших в связи с ней раздоров «Фольксбюне».

(Газетная заметка.)

«Берлинер фольксцейтунг» сообщала:

Собралось 1500—2000 человек. Парадный зал «Палаты господ» был переполнен. Как мы уже сообщали в утреннем выпуске, параллельно был проведен второй доклад. Публика была охвачена возмущением, восторгом, стремлением к политической пропаганде. Речь шла не только о «деле Пискатора». Молодежи дали возможность высказаться. Получился единый протест против правления «Фольксбюне», определенный поворот к решающему требованию: останется ли «Фольксбюне», как до сих пор, лавирующим направо и налево предприятием, или, верная своим традициям, будет исключительно театром рабочих масс? Оппозиция среди членов «Фольксбюне» составляет меньшинство, ей следо-

вало бы отдавать себе отчет в том, что нужно бороться чисто объективно. Но некоторые ораторы были слишком заняты откликом, который встретил их пафос.

Артур Голичер, открывая собрание, сказал: ««Фольксбюне» находится на пути к тому, чтобы стать коммерческим предприятием. Большая часть членов были введены в заблуждение». Правление «Фольксбюне» заявило, что это собрание для выражения протеста его не касается: ««Фольксбюне» является культурным оружием, мы не дадим выбить это оружие из наших рук!»

Эрвин Кальзер от имени актеров «Фольксбюне» сделал заявление, дословно переданное в нашем утреннем выпуске. Сообщение о том, что весь художественный персонал в целом стоит за Пискатора, было встречено громовыми аплодисментами. Виктор Блюм говорил от имени статистов «Фольксбюне» и заявил о солидарности с Пискатором.

Эрнст Толлер, встреченный шумными аплодисментами, говорил на тему о драме, идее, тенденции: «Драма означает борьбу, она должна быть радикальной, или не должна существовать. Пролетарий, выступающий сейчас на сцену, держит в руках знамя; это нарушает покой мелкой буржуазии. Пролетарий не является только чувствующим существом,— он носитель идеи. У «Фольксбюне» нет лица, нет характера, нет мужества заставить не взлюбить себя».

После Толлера на трибуне появился управляющий театром Иеснер. Сильные аплодисменты. После того как Иеснер заявил о солидарности со своим коллегой по режиссуре, Пискатором, аплодисменты долго не смолкали.

Карл-Гейнц Мартин протестовал против «насилия над искусством».

Появление Эрвина Пискатора собравшиеся приветствовали громовыми аплодисментами. «Товарищи!..» Снова сильные аплодисменты, крики «браво». «Мое дело,— заявил Пискатор,— это дело «Фольксбюне». Руководители «Фольксбюне» сами нуждаются в руководстве; мы не хотим бегства к прошлому, нам нужно проводить наши убеждения на сцене».

### Тревога правых

Уже на лестнице вам становится ясно, что происходит на сцене. В руки вам всовывают брошюру, цель которой разжечь Берлин в пользу советского Китая. То, что Пискатор говорил перед такой аудиторией, старался льстить ей и позволил ей высказать свои симпатии ему, лишает его последнего остатка уважения, которое можно было бы еще питать к его заблуждающемуся творчеству.

Управляющий Иеснер заявляет о солидарности со своим коллегой по режиссуре Пискатором. Он, видимо, не рассмотрел людей, перед которыми говорил, но он по крайней мер избегал политических намеков, в противоположность Карлу-Гейнцу Мартину, домогательство которого попасть в состав дирекции «Фольксбюне» в свое время не имело успеха, и который теперь требует театр для пролетариата. Но это, однако, не помешает

Карлу-Гейнцу Мартину и впредь ставить пьесы для публики с Курфюрстендамма.

Самому Пискатору устраивают шумную овацию, и, конечно, он обращается к присутствующим со словом «Товарищи». Он думает, что слова о «надпартийности искусства» являются устаревшей фразой, и требует, чтобы в художественном совете «Фольксбюне» был представитель от ансамбля (что означает не что иное, как возврат к счастливо пережитым временам фабрично-заводских комитетов). Театру должен быть дан новый политический материал, и в конечном счете чистое искусство органически вырастает из определенного класса. И до тех пор пока данная эпоха не имеет еще своих писателей, нужно приспособлять такие драмы, которые указывают направление (как, например, «Разбойники»). В итоге получается — Пискатор или «Фольксбюне»? Правление заняло твердую позицию, и большинство членов стало на его сторону. Если оно отступит, «Фольксбюне взлетит на воздух. Если оно будет стоять твердо, то, правда, ему придется считаться со скорым уходом левого крыла, но оно сумеет остаться верным своему убеждению о надпартийности всякого искусства. Кто желает добра искусству и «Фольксбюне», тот не откажется оказать поддержку правлению.

(«Берлинер локальанцейгер».)

Борьба за постановку вышла далеко за пределы круга лиц, интересующихся театром, переросла проблемы искусства и превратилась в борьбу политическую, которую вели правые, с невероятным ожесточением направляющие свои удары на управляющего Иеснера. При этом они чрезвычайно умело использовали эстетическую мелкобуржуазную идеологию. Газета «Локальанцейгер» писала:

Улица поднимает восстание против искусства.— Толкучка Пискатора в «Палате господ».— «Фольксбюне» не проявляет никакого интереса к драматическому хламу Эрнста Толлера.— Художественная любовь Иеснера к Пискатору, враждебному государству революционеру.

Итак, господин Голичер подымается со своего председательского места и произносит несколько старческих слов о «Фольксбюне», который является политическим оружием. «Политическим»! Это слово часто повторялось в течение вечера, и каждый раз это было лицемерием, потому что все время оно означало: партийно-политическое, а именно — коммунистическое.

О своем одобрении делу использования «Фольксбюне» для этого противогосударственного направления заявили Генрих Манн, Георг Гросс, Берт Брехт, много других незначительных имен и Альфред Керр, новейшая литературная революционная безделушка с тонким чутьем к назревающим конъюнктурам.

Затем Эрвин Кальзер сообщил потрясающее известие о том, что ансамбль в полном составе стоит за Пискатора. В том же клянутся выдрессированные Пискатором статисты...

После этого выступил управляющий Государственного театра:

«Вы поймете, почему я не распространяюсь о проблеме «Фольксбюне». Идея народного театра настолько сильна, что благодаря оппозиции только выигрывает. Я не могу сегодня высказываться ни о постановке, ни об искусстве вообще и т. д., ни о том, что и я стремлюсь бороться против слащавости постановок вообще, и в частности против слащавости в манере ставить классиков.

Я хотел бы здесь только заявить о своей солидарности с моим коллегой Пискатором.

В различных газетах можно прочесть, что все эти махинации вызваны намерением создать «трения» между «Фольксбюне» и Государственным драматическим театром. Газеты указывали, что при возможном слиянии «Фольксбюне» с Государственными театрами фигура Эрвина Пискатора служила бы препятствием. Я должен по этому поводу заявить, что о таком слиянии мне пока ничего не известно. Но если бы такое «объединение» и состоялось, то я утверждаю совершенно определенно, как руководитель государственных театров, что существование Пискатора ни в коем случае не может служить препятствием для такого слияния».

### Предстоящий «эпилог»

Немецкие националисты в прусском ландтаге внесли запрос за подписью депутата Коха (Берлин) по поводу выступления управляющего Государственным театром Леопольда Иеснера на собрании протеста против решения правления «Фольксбюне» от 22 марта 1927 г. Иеснер заявил о «своей солидарности с коллегой Пискатором» и сказал, что ему пока ничего неизвестно относительно слияния «Фольксбюне» с государственными драматическими театрами. Он добавил, что, по его мнению, как руководителя государственных театров, фигура Пискатора ни в коем случае не может служить препятствием этому объединению. Авторы запроса спрашивают, одобряет ли министерство перенесение враждебных государству устремлений коммунистического агитатора Пискатора на постановки государственных театров. В заключение они спрашивают, одобряет ли министерство возможное продление договора управляющего государственными театрами Иеснера с Пискатором и имеется ли намерение объединить государственные театры с «Фольксбюне».

«Что думает предпринять господин министр народного просвещения?» — спрашивает «Теглихе рундшау» по поводу высказанных прессой мнений и приводит следующий обзор:

Так как прусский ландтаг, наконец, позволил себе устроить отпуск, то прусский министр народного просвещения имеет

время обдумать запрос по поводу Иеснера, внесенный в ландтаг фракцией немецких националистов. Основной вопрос сводится к тому, одобряет ли г-н Беккер расположение Иеснера к Пискатору и сделается ли когда-нибудь Государственный театр театром Пискатора.

Из-за этого запроса немецких националистов, едва ли имеющего большое практическое значение, правление «Фолькcбюне» попало в компанию, которая ему самому неприятна. Из «Дейтше цейтунг» (№ 82) г-н министр может увидеть, что руководящие круги народной партии не высказывают ничего, кроме сожаления, по поводу большого запроса немецких националистических мечтателей. Что даст этот запрос? Управляющий Государственным театром Иеснер и его первый политический актер Фриц Кортнер имеют столько сторонников в правительстве, что такие «запросы» им не помешают. Напротив, они чувствуют себя теперь еще тверже. «Запросами» нельзя вести культурной борьбы, для которой пригодно лишь духовное оружие. Официальное заявление о союзе Иеснер — Пискатор или «Фолькcбюне» — Государственный театр — только вопрос времени. Республика не станет возражать против этого. Напротив, она поддержит Иеснера. Дело Иеснер — Пискатор нельзя разрешить прениями в рейхстаге. Только если мы противопоставим большевистскому театру театр нашего лагеря, будет создано серьезное оружие для планомерной борьбы с разрушением наших культурных богатств. Не слово побеждает противника, а дело, и таким делом должен явиться театр нашего направления, как последний оплот против большевистско-коммунистического натиска в Берлине и в провинции.

Наоборот, просматривая «Крейццейтунг» (№ 163), г-н министр может убедиться, что немецкие националисты ждут от него «удовлетворительного ответа»:

«В ландтаге имеется повышенный интерес к тому, как министерство народного просвещения отнесется к устремлениям своего руководителя театра, и одобряет ли оно планы, при выполнении которых на деньги государства будут проникать на сцену элементы противогосударственной пропаганды. Министр народного просвещения не сможет занять двусмысленную позицию в отношении ясно обозначавшейся тенденции Иеснера, прямо переходящей в область политики. Мы ожидаем ответа, который нас удовлетворит и в отношении будущего».

В заключение взгляд г-на министра народного просвещения упадет на статью в демократической «Франкфуртер цейтунг» (№ 264), где он увидит заглавие «Театральный бой». Среди всего прочего здесь можно прочесть об искажении замысла автора:

«Разве защитники политического театра современности не обязаны, вместо того чтобы большевизировать Шиллера, остановить свой взгляд на партийных драматургах и заставить Толлера, Брехта и Броннена доставлять им драмы? Имеет ли право режиссер против воли автора идейно переделывать пьесу, как бы художественна и интересна ни была переделка? Что выше — право автора или постановщика?

«Что думает делать господин министр народного просвещения, для того чтобы уготовить славный конец этому театральному бою?»

Правые торопятся нанести ответный удар

Большевистское движение происходит среди нас. Даже республика не может защитить себя от него. Она терпит это радикальное политическое движение, открыто стремящееся осуществить всеми имеющимися у него средствами мировоззрение пролетариата. Главным оружием является театр. Театр нового времени, театр коммунистов, театр пролетариев, театр политической и культурной демонстрации. Театр по русскому образцу, каким мы его видели в фильмах «Потемкин» и «Мать». А мы? Как обстоит дело у нас? Кто выступает против левого театра в Германии, против радикальной «Фольксбюне», против политического Государственного театра? Кто устраивает демонстрации против культурной революции?

Там, в «Фольксбюне», организуются большевистские боевые дружины. Там защищают свой образ мыслей и искусство против собственных вождей, чтобы завоевать Германию и обеспечить будущее пролетариата.

Альфред Мюр.

Этот призыв привел следующим летом к организации «Всегерманского театрального объединения», задуманного в виде политической контрмины против нас. «Немецкое» искусство как политическое противодействие политическому театру. Если не считать одной постановки, общественность больше ничего не слыхала об этом интересном эксперименте.

Листовка Всегерманского театрального объединения

Милостивый государь!

Вы, как немец, вряд ли миритесь с так называемыми берлинскими просветительными театрами. «Фольксбюне» на ряду с серьезными постановками ведет определенную социалистическую пропаганду и, мало того, содействует культурному большевизму, возобновляет дружеское сотрудничество со своим прежним режиссером Пискатором, проводящим в своем собственном театре на Ноллендорфплац коммунистическую агитацию.

Таким образом, Толлер и его товарищи и впредь будут иметь в кругах «Фольксбюне» театр своих убеждений. И к Государственному театру, управляющий которого покрывает своим именем и государственным положением большевистские постановки Пискатора, со времени известных постановок «Разбойников» и «Гамлета», нужно подходить с осторожностью. Здесь никогда нельзя быть уверенным, что не наткнешься на неожиданности.

Была же в прошлом сезоне преподнесена ничего дурного не ожидавшей семейной публике Шиллер-театра, принадлежащего к числу государственных театров, пьеса Рефиша «Набег», в которой показана проституция больших городов со всеми отвратительными натуралистическими подробностями...

В течение восьмимесячного сезона, начинающегося в берлинском Вальнер-театре 1 октября 1927 года, ежемесячно будет показываться нашим членам новое серьезное произведение. Серьезность должна сочетаться с здоровым весельем. Предполагаемый репертуар следующий:

«Андре Хофер», тирольская драма Франца Крансвиттера; «Время на бутылках», комедия Фридриха Фрекса; «Фонарь», драма из времен французской революции Ф. Вальтера Ильгеса; «Поход против бога», драма о немецкой тоске по родине Рольфа Лаукнера; «Маммона», крестьянская комедия Гельмута Унгера; затем — «Томас Пайн» Ганса Иоста, «Катэ» Буртэ, «Мать — столбовая дорога» Шмидтбонна.

Мы надеемся, милостивый государь, видеть вас в числе членов Всегерманского театрального объединения.

## XIV. ПРОТИВОРЕЧИЯ В ТЕАТРЕ — ПРОТИВОРЕЧИЯ СОВРЕМЕННОСТИ

### Стабилизация

1927 год был для Германии годом высокой конъюнктуры. Количество безработных, колебавшихся в 1926 году под влиянием дефляционного кризиса между двумя и полутора миллионами, в 1927 году упало с 1,8 миллиона в январе до 500 000 в июне — июле и до 300 000 в октябре. Это были самые низкие цифры, которые мы вообще имели за последние годы. Количество банкротств необычайно уменьшилось, даже по сравнению с довоенным временем. Производство повысилось. Ежедневная добыча чугуна увеличилась примерно с 22 000 тонн в день в 1926 году до 36 000—в 1927 году. Выпуск вагонов на государственных железных дорогах (важный показатель для товарооборота) был в 1927 году в среднем на 25% выше, чем в 1926 году. Подъем этот был вызван, главным образом, притоком иностранных капиталов, которые составляли около 4 миллиардов марок, что является рекордной цифрой. Несмотря на острую нужду народного хозяйства в деньгах, как обычно бывает в период повышения курса ценностей, учетные ставки были относительно низкими. Учетный процент Рейхсбанка в начале 1927 года, в первый и единственный раз со времени стабилизации, был снижен до 5, что побудило Германию заключить неудачный заем Рейнхольда. Хотя промышленность жаловалась на то, что конъюнктура является хорошей только в смысле абсолютных цифр, т. е. что ее прибыли не соответствуют повышению оборотов, все же 1927 год был для предприятий определенно благоприятным. В хозяйственном отношении все почувствовали себя в первый раз

«стабилизованными», и соответственно этому в политическом отношении все было спокойно. Правое правительство во внешних сношениях проявляло себя (на мировой экономической конференции в Женеве) довольно либерально. В общем полная картина стабилизации.

Рихард Левинсон («Морус»).

1927 год. Все снова — как перед войной (и перед близкой войной — пел Вальтер Меринг в песенке из «Гопля, мы живем!»). Бои против внутреннего врага в общем закончились победой буржуазии. Но мир установился только видимый. Румянец лица был чахоточный, лихорадочный. Если счета и сходились, то в духовном отношении у буржуазии все же что-то не ладилось.

Уже один факт основания революционного театра в момент относительной стабилизации капитализма мог показаться странным. Эхо, разбуженное театром, было знаком внутреннего разложения буржуазного общества. Лучшие элементы видели в существовании «театра на Ноллендорфплаце» как бы мост в будущее. Врачи, юристы, учителя, писатели, обходящиеся только собственной рабочей силой, объективно относящиеся к пролетариату, но тысячами нитей связанные с буржуазным классом, добровольно, даже восторженно, присоединились к нашему лагерю. Большая либерально-демократическая пресса сделалась их рупором. На ряду с этим существовал, конечно, высший слой, жадный до сенсации, которой он ожидал от этого театра. Событие, каждый раз снова повторяющееся в истории, когда начинающий разрушаться класс сдается сам и тем самым толкает своих противников в области театра к победоносному движению вперед. «Свадьба Фигаро» является классическим примером. Националистическая пресса,— нужно отдать ей справедливость,— с классовой точки зрения ясно учитывала ситуацию.

«Борьба за театр есть нечто гораздо большее, чем только вопрос эстетики... Их театр будет самым что ни на есть светским,— последний крик моды для живущих на Курфюрстендамме. Кокаин умер, да здравствует театр Пискатора!.. Но это красивое предприятие освещает также очень серьезную современную ситуацию, и мы ни в коем случае не должны недооценивать опасность, грозящую населению. Снобу этот театр не повредит, а до люмпен-пролетариата он не дойдет. Но маленького, не имеющего собственного мнения человека, все еще следующего по старой

привычке социал-демократическим лозунгам, эта духовная пища может настроить ещё радикальнее, восстанавливая его против всего национального».

(«Таг» от 20 августа 1927 г.)

«Пискатор борется не для того, чтобы заставить говорить о себе, у него имеется определенная цель. Он борется при помощи коммунистического театра за коммунистическую форму государственного устройства... Мы не поднимаем здесь вопроса о режиссерских способностях Пискатора или «о его неприкосновенности как человека».

(«Бремер нахрихтен» от 26 июля 1927 г.)

«Театр стремится ошеломить буржуа. Необходимо, чтобы буржуа стал на определенную позицию, нужно начать борьбу».

(«Одер цейтунг» от 1 сентября 1927 г.)

Но как отнеслись к основанию театра Пискатора различные партии?

Социал-демократия отнеслась враждебно. Действительно, она могла бояться, что ее злейший враг — КПГ — в лице театра получит выдающееся орудие пропаганды. Кроме того, она, разумеется, боялась конкуренции для своей «Фольксбюне». С другой стороны, левые социал-демократы, и в первую очередь депутат саксонского ландтага Зейдевиц, энергично отстаивали перед правлением «Фольксбюне» необходимость создания «особых отделений». Эти «левые» маневры мы использовали для укрепления нашей позиции.

КПГ, конечно, с самого начала положительно отнеслась к театру, хотя держалась того мнения, что театр, как самостоятельная организация, ни в какой мере не должен рассматриваться как партийное учреждение.

Создание театра произошло без материальной помощи партии. Все же театр Пискатора, не будучи формально связан с партией, идеологически и политически стоял ближе всего к коммунистической партии. Если, несмотря на это, члены компартии в течение всего последующего сезона составляли самый незначительный процент зрителей, то виною этому были причины чисто экономического порядка.

Пролетарская публика, состоявшая не только из комсомольцев, но, главным образом, из социал-демократической и синдикалистской молодежи, заполняла собой ряды «особого отделения «Фольксбюне». То, что публика не принадлежала к одной партии, было ее преимуществом, самым важным для пропагандистского влияния этого театра, представлявшего собой самостоятельную организацию внутри

«Фольксбюне». «Особые отделения» выросли из «Общества молодежи Фольксбюне», которое представляло собой объединение групп рабочей молодежи, входившее в состав общей организации. Эта молодежь во время борьбы за мою постановку сделалась боевой группой, проводившей наши идеи: сначала она объединялась духовно, но скоро увидела себя перед необходимостью связаться более тесно и организационно и образовала крепкую фракцию. Когда театр Пискатора был организован, молодежь сгруппировалась вокруг него, и «Фольксбюне» согласилась на признание его самостоятельной фракцией общества. Новый театр дал молодежи «Фольксбюне» новый импульс и более широкую базу для агитации, и таким образом «особые отделения» (филиалы) могли при открытии театра представить сравнительно внушительную цифру в 16 000 членов, тогда как «Молодая Фольксбюне» никогда не насчитывала более 4000 человек. Правда, эти филиалы в большинстве состояли из молодежи, но я считаю, что иметь постоянными посетителями театра таких восторженных, открытых всем впечатлениям и переживаниям людей чрезвычайно важно и ценно. Это были в значительной своей части молодые рабочие, находившиеся на производстве.

Но по сравнению с пролетарской массой Берлина эти 16 000 членов были небольшой кучкой. Если подумать, что этот новый театр с первого дня должен был вести важную для пролетариата борьбу, что идеи этого театра выходили за пределы Германии и даже Европы, то нужно признаться, что эти 16 000 не означали еще особенного успеха. Если всего 16 000 согласились обязаться посещать наш театр в течение одного сезона, т. е. абонироваться на пять постановок, то это было почти равно отказу пролетариата в поддержке новаторства. Впрочем, нужно сказать, что если бы на наш призыв ответило даже больше рабочих, если бы даже мы могли во много раз увеличить число членов-рабочих, все же одна эта публика не дала бы возможности существовать нашему театру, так как входную плату в полторы марки мы не стали бы повышать, а одними этими доходами мы не в состоянии были покрыть ежедневных расходов театра. По этой именно причине я с самого начала защищал положение о том, что пролетарский театр может быть создан только как массовый театр на три или четыре тысячи зрителей.

Обращение к трудящимся

Чего хотят филиалы «Фольксбюне»? Они прежде всего обращаются к вам, принужденным служить другим в мастерских и учреждениях, но желающим вместе со своими товарищами создать себе и всему миру новое, свободное от гнета будущее; к вам, видящим настоящее с господствующей в ней обманчивой культурой, но решившим заменить ее новой, вытекающей из вашего классового сознания; к вам, желающим подчинить интересам этой борьбы все, что дает выражение и стимул сегодняшнему дню.

Не последнее место занимает здесь и театр. Во все времена жизнь людей и народов отражалась в драматическом искусстве, и всегда она давала толчок дальнейшему развитию. И нам не должно быть безразлично, какое влияние на жизнь нашей эпохи имеет театр.

Театр должен сделаться орудием нашей воли к созданию новых общественных форм. Он должен сознательно стать на службу социальным и политическим идеям, стремящимся к изменению современных отношений. Нам нужен театр, который даст отчетливо и убедительно художественное выражение воле, живущей в нас.

Мы чувствуем себя связанными с «Фольксбюне», насаждающей вместо коммерческого театра другой, опорой которого являются сами народные массы. Мы признаем независимую художественную работу этой выросшей из среды трудящихся организации. И как члены этой организации мы хотим принять участие во всех проявлениях великого, жизненного художественного творчества. Кроме того, мы стремимся к театральным представлениям, которые не боятся односторонности и тенденциозности и хотят служить нашим идеям нового общественного строя.

В лице Эрвина Пискатора в «Фольксбюне» созрел режиссер, манера которого и художественный подход к постановкам («На дне» Горького, «Знамена» и «Бурный поток» Паке, «Гроза над Готландом» Велька и др.) доказывают нам, насколько сильно воздействие театрального искусства и как оно может служить поставленной нами цели. Как руководитель собственного, самостоятельного театра на Ноллендорфплатце Пискатор приобретает свободу для своего творчества.

Филиалы «Фольксбюне» выдвигают этот новый театр Эрвина Пискатора на первое место. Они представляют своим членам три-четыре спектакля в собственном театре «Фольксбюне» на Бюловплатце и один-два спектакля в театре на Шифбауэрдамме или в театре «Талиа» (в отдельных случаях ставят также и оперу). На ряду со всем этим они дают пять спектаклей в театре Пискатора.

В театре Пискатора все представления вечерние, входная плата на них такая же, как и в «Фольксбюне» (1 м. 50 пф.).

Помогите, чтобы эти филиалы «Фольксбюне» развились. Сделайте это, чтобы показать, как велики в массах желание и воля иметь современный театр, оказывающий своими художествен-

ными средствами поддержку в борьбе пролетарских масс. Пусть в каждом доме, в каждой мастерской, в каждом учреждении звучит наш призыв. Входите в филиалы!

Комитет по вербовке членов в филиалы «Фольксбюне».

Противоречие между задачами нового театра и его финансовыми возможностями являлось и является характерным для нашего времени: создать пролетарский театр в условиях современного общественного строя — капитализма— оказывается чрезвычайно трудным, можно сказать — невозможным.

Если мы захотим провести различие между пролетарским театром и революционным, то сформулируем его так: первый имеет своей задачей углублять классовое сознание пролетариата, уже созревшего для активного сознательного действия, второй — вести пропаганду (тоже углубляя ее) социализма как мировоззрения и своей пропагандой охватить все элементы рабочего класса, средних слоев и интеллигенции, которые сейчас еще не имеют классовой точки зрения пролетариата. Поэтому нашей цели в данном случае соответствовал только революционный театр, который по своей политической структуре был бы политико-революционным, а как средство пропаганды не оставлял бы без внимания ни одного из слоев трудящихся.

Впрочем, в искусстве это находит признание скорее и удается гораздо легче, чем в политике. Как раз в этом заключается преимущество театра над газетой. Мне не казалось большим противоречием то, что мы хотели сконструировать театр с двух сторон — слева и справа. Так как мы чувствовали себя достаточно крепкими для того, чтобы оставаться верными самим себе, так как ничего другого не знали, кроме обязанности бодрее и отчетливее выявить нашу политическую линию на основании накопленного опыта, — то создание революционного театра было важнейшим революционным шагом. Пролетарский театр должен иметь своей предпосылкой то, что пролетариат овладевает материальными средствами для содержания этого театра, что пролетариат политически и экономически является господствующей силой. А до тех пор наш театр может быть только революционным театром, напрягающим свои силы для идеологического освобождения пролетариата, для пропаганды гряду-

щего социального переворота. То, что мы не создали себе иллюзий по поводу противоречивости нашего положения, что мы не мирились с этими противоречиями, а, наоборот, видели в них для себя обязательство отчетливее и острее выработать нашу политическую линию на основе опыта целого ряда лет, — было, быть может, одной из наших самых существенных заслуг при создании нового театра.

## XV. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕАТРА ПИСКАТОРА

Хотя у меня не было особого честолюбия и больших предпринимательских способностей, все же обстоятельства заставили меня взять на себя обязанности директора нового театра. Директорам, как мы видели при постановке «Разбойников» и «Грозы над Готландом», было нелегко со мной работать. У них была масса неприятностей, которые не могли поощрить других предпринимателей пустить в свой театр такого беспокойного гостя. С другой стороны, хотя «Фольксбюне» официально меня не увольняла, но увечье, нанесенное «Грозе над Готландом», и затем внезапное снятие ее с репертуара после собрания в «Палате господ» были причиной того, что моя деятельность в «Фольксбюне» закончилась. Хотя филиалы были частью «Фольксбюне», но они ждали от меня действий и составления программы (так же, как и общественность). И, как иногда бывает, хотя и очень редко, даже трудный финансовый вопрос неожиданно получил свое разрешение.

Я все время держался того мнения, что такой театр, каким мы его проектировали, должен быть в состоянии содержать себя сам, что плохие материальные дела берлинских театров, которые как раз в этом году были под угрозой кризиса, объяснялись отсутствием жизненности, неактуальностью и застывшим репертуаром. Театр сделался неинтересным. Самый ничтожный фильм был более актуален, больше отражал волнующую действительность наших дней, нежели театр с его драматической и технической механикой. Не театр, как определенный институт, пережил себя, а его драматургия и его формы. Такой театр, который схватывает проблемы нашего времени, идет навстречу потребности публики в отражении насущных вопросов ее существо-

вания, — театр, прямо бьющий в цель и лишенный внешней нарядности, должен был вызвать сильнейший интерес и в то же время быть выгодным в коммерческом отношении.

По сравнению с другими объектами театр требует огромного вложения капитала. Еще прежде, чем первый раз поднялся занавес, расходы по аренде, освещению, отоплению, канализации, техническому аппарату, репетициям, жалованью актерам, оформлению сцены — поглотили целое состояние.

В капиталистических условиях все существование театра зависит от успеха или неуспеха премьеры. Одна фраза критики может быть решающей. В моем театре я хотел быть независимым от этого. Во время существования Центрального театра я много раз имел возможность достать 50 или 60 тысяч марок для постановки первого спектакля. Но я отказывался. Такое предприятие, как мое, принципиальное значение которого для общего развития театра становилось все яснее, не должно было подвергаться случайностям одного вечера. Финансовый фундамент, независимый от успеха или неуспеха, обеспечивающий театр по меньшей мере на один сезон, был тем минимумом, который я поставил условием.

В своих соображениях о задачах театрального организма я исходил из того, что театр должен технически перегнать кино. Он не может быть связан местом и временем и должен давать зрителю, как и кино, понятие о реальности и относительности. Кино дает это уже давно, но звуковое, наверное, будет давать еще больше. Живой театр в связи с тем, что ему может дать современная техника, будет располагать гораздо большими возможностями, чем немое и даже звуковое кино. Я имею в виду конструкцию не только сцены, но и зрительного зала, который, как и сцена, может быть приведен в движение при помощи вращающейся площадки и других приспособлений. Кроме того, необходимо увеличивать его и уменьшать соответственно количеству зрителей. При нашей современной технике это не является чересчур сложной проблемой; нужно только, чтобы не архитектор, а инженер строил театр. Хотя план архитектора Гропиуса содержал многое из того, что я имею в виду, все же он еще не давал мне нужной целесообразной машины. Разумеется, постройка такого театра, в котором я мог бы применять новые технические принципы, должна была стоить миллионы.

Вскоре появилась возможность найти сумму, нужную для того, чтобы обеспечить в финансовом отношении один сезон. По предварительной смете было достаточно 400 тысяч марок. (Для 1933 г., конечно, нужны были бы другие цифры. — *Э. П.*).

Пусть читателям не покажется самомнением с моей стороны, если я скажу, что такое разрешение вопроса меня не удовлетворило. Подумать только, какой риск был связан с таким театром, сборы которого в вечер равнялись 3-4 тысячам марок, а в месяц 100—120 тысячам марок. Всякий другой считал бы это необыкновенно счастливым случаем, мне же это показалось большим риском.

Я вел все финансовые переговоры, держась этой точки зрения. Следующий сезон в одном из берлинских театров был признан только временной мерой. Постройка театра по плану, сделанному Вальтером Гропиусом и мной, которая должна была быть выполнена обществом «Баугауз», была основой нашего договора.

## УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Архитектоника театра всегда находится в теснейшей связи с формой драматургии, или, точнее, оба эти элемента находятся во взаимодействии. Но драматургия и архитектоника, вместе взятые, имеют свои корни в общественном строе своей эпохи.

Форма сцены, господствующая в наше время, является устарелой формой абсолютизма — формой придворного театра. Деление театра на партер, ярусы, ложи и галерею отражает социальное расслоение феодального общества.

Эта форма в настоящий момент неизбежно впадает в противоречие с собственными задачами театра, поскольку драматургия, а также и общественные условия претерпели известные изменения. Когда я вместе с Вальтером Гропиусом приступил к наброскам формы театра, соответствующей изменившимся условиям, то это вызывалось не только целями технического усовершенствования, но и желанием, чтобы в этой форме нашли свое выражение определенные социальные и драматургические отношения. О смысле и масштабе этого проекта, который, к сожалению, остался пока планом (имеется большой макет.—*Э. П.*), профессор Гропиус сообщает следующее:

«Вторжение новой строительной мысли в пространственный мир театра до сего времени ощущалось еще слабо. Виднейшие руководители театра последнего поколения искали новых пространственных и технических средств, чтобы вовлечь зрителей больше, чем до сих пор, в сценическое действие, но ни один вновь построенный театр не освободился от старой, лежащей в глубине, сцены, так как у современного архитектора интерес к декоративному моменту брал верх над пространственным. Лежащая в глубине сцена, состоящая из трех частей, построенная Вандервельде в 1914 году в кёльнском театре ремесленного союза, идею которой Перре развил в 1925 году в Париже в театре Промышленно-художественной выставки, и перестройка Пельцигом Большого драматического театра в Берлине, с его далеко выступающим перед сценой просцениумом, являются, насколько мне известно, единственными проведенными в жизнь попытками, обновившими застывшую проблему театрального здания и существенно видоизменившими ее.

В истории построения сцены различают три основных пространственных формы для показа сценического действия.

Круглая сцена, цирк, расположенный в центре сценической площадки, на которой концентрически происходит сценическое действие, видимое со всех сторон в полной рельефности.

Амфитеатр греков и римлян, полукруглая арена с полукруглой же сценической площадкой-просцениумом, на котором рельефно развивается действие, выступая на фоне твердого заднего плана, не отделенного занавесом от зрителей.

Лежащая в глубине сцена, или сценическая коробка, отделенная от зрителя при помощи занавеса и углубления для оркестра, отделяет тем самым воображаемый мир от реального мира и показывает происходящее на сцене как плоскую проекцию на открывающейся за занавесом площадке.

Мы теперь встречаем только эту третью форму сцены, т. е. сцену, лежащую в глубине, главный недостаток которой состоит в том, что она не втягивает зрителей в активное участие в происходящем на отделенной от него занавесом сцене.

Устранить этот недостаток значило бы усилить впечатление и освежить театр. Когда Эрвин Пискатор поручил мне составить проект своего нового театра, он со свойственным ему целеустремленным темпераментом поставил целый ряд кажущихся утопическими требований, цель которых была: создать высоко развитое в техническом отношении разностороннее театральное здание, которое должно будет удовлетворять изменчивым требованиям различных постановщиков, которое предоставит максимальную возможность привлечь зрителей к участию в сценическом действии и сделать его для них более близкими. Эта проблема сцены занимала меня и моих товарищей по строительному обществу «Баугауз». Предложение Пискатора и цельность его требований нам нравились и принесли, наконец, разрешение задачи, которая теперь находится накануне своего претворения в жизнь. Мой универсальный театр дает возможность любому руководителю при помощи остроумных технических приспособлений играть на глубокой сцене или на просцениуме, или на

круглой сцене, или же одновременно на нескольких из них. Овальный зал театра опирается на 12 стройных колонн. За тремя промежутками между колоннами устроена разделенная на три части глубокая сцена, охватывающая, как клещами, выдвинутые вперед ряды мест для зрителей. Можно одновременно играть на средней сцене, либо на одной из боковых, либо на всех трех одновременно. Двойной ряд горизонтальных передвижных платформ делает возможной очень частую и быструю смену декораций, освобождая от неудобства вращающейся сцены. За колоннами зрительного зала, в качестве продолжения боковых сцен, идет кругом широкий проход, поднимающийся соответственно расположенным амфитеатром рядам мест для зрителей. По этому проходу могут двигаться подаваемые из глубины сцены площадки, и, таким образом, некоторая часть действий может разыгрываться вокруг зрителей. Небольшая передняя часть партера может опускаться, так что, очищенная от стульев, она может быть использована как просцениум перед глубокой сценой; в этом случае передние ряды зрителей располагаются вокруг просцениума, охватывая его, как клещами. По расположенному посредине проходу актер может спускаться в зрительный зал и, пройдя по одной из двух дорожек в проход, окружающий площадку партера, вернуться на свое прежнее место.

Но полное превращение происходит с театром тогда, когда большая площадка партера поворачивается вокруг своей оси на 180°. Тогда находящаяся в ней опускающаяся маленькая площадка оказывается окруженной со всех сторон рядами стульев и становится круглой ареной. Это вращение может быть выполнено механически во время самого представления. Актер попадает на сцену либо через лестницу снизу, либо через проход, при этом положении площадки ведущий обратно на сцену, либо с потолка — через опускающиеся подмостки и лестницы, которые дают, таким образом, возможности актерам передвигаться также сверху вниз над круглой ареной.

Механические средства превращения сценических площадок находят свое существенное дополнение в световой проекции. Пискатор в своих постановках гениальным образом применил кино, для того чтобы усилить иллюзию сценического действия. Его требованию установить повсюду площадки для проекции и киноаппараты я уделил особое внимание, так как считаю световую проекцию наиболее простым и действительным средством сценического оформления, потому что, когда пространство сцены погружается во мрак, то в средине его можно создать оформление с помощью света и добиться посредством абстрактных или предметных световых картин — неподвижных или движущихся — таких сценических иллюзий, которые делают излишней большую часть театрального реквизита и кулисы. В моем «универсальном театре» я не только предусмотрел возможность кинопроекции на трех глубинных сценах, и следовательно, на всем круглом горизонте, при помощи системы передвижных киноаппаратов, но и добился того, что весь зрительный зал — стены и потолок — может служить экраном для кино. Для этой цели между двенадцатью колоннами зрительного зала устанавливаются проек-

ционные экраны, на прозрачные плоскости которых двенадцать киноаппаратов, поставленные сзади, одновременно проектируют фильм, так что зрители могут видеть себя, например, среди бушующего моря или среди наступающих на них отовсюду человеческих масс. Одновременно можно дополнительно проектировать из средины зала на те же экраны с помощью второго комплекса киноаппаратов, расположенных в кинобудке, спускающейся в центр зрительного зала. Здесь помещается также аппарат для изображения облаков, который, например, из своего центра может отбрасывать на потолок изображение облаков, звездного неба или проектировать абстрактные световые картины. Итак, вместо существующей до сих пор плоскости для проекции (кино) появляется проекционное пространство. Реальный зрительный зал, нейтрализованный отсутствием света, превращается при помощи световой проекции в место сценического действия.

Цель этого театра состоит не в материальном накоплении усовершенствованных технических приспособлений и трюков, а заключается в том, что зритель с помощью всех этих средств втягивается в сценическое действие, принадлежит пространственно сцене, и опустившийся занавес не может оторвать его от происходящего представления. Вообще говоря, перед архитектором театра, по-моему, стоит задача сделать сценическое орудие настолько объективным, податливым и изменчивым, чтобы оно ни в чем не стесняло постановщика и дало бы возможность развиваться разнообразным художественным установкам».

Такой театр является той большой пространственной машиной, при помощи которой постановщик может сообразно своей творческой силе широко развернуть свои идеи.

Вальтер Гропиус, директор «Баугауза» в Дессау.[22]

Однако до постройки этого «универсального театра» нужно было найти театр, в котором можно было бы играть хотя бы предстоящий сезон. Выбор был нелегкий, и действительно, пролетарские круги впоследствии упрекали нас в том, что мы выбрали расположенный в Западной части «Театр на Ноллендорфплац», вместо того чтобы обосноваться в одном из рабочих районов. Некоторые люди предсказывали даже, что наш выбор произведет перемену в политическом курсе нового предприятия.

И все же для нашего выбора решающими были только практические соображения. Из всех театров, которые можно было получить, театр на Ноллендорфплаце был наиболее подходящим. Из небольшого количества остальных театров, между которыми можно было выбирать, один был слишком мал и располагал технически совершенно устаревшим театральным оборудованием, исправление которого требовало

больших расходов; другой был расположен еще западнее. А театр на Ноллендорфплац в техническом отношении был более или менее пригодным и находился в подходящей для рабочей публики части города.

## СРЕДСТВА ТЕАТРА ПИСКАТОРА

Не только отдельные постановки, но весь театр в целом был экспериментом, шагом вперед в неизвестную область. Это был эксперимент по отношению к публике, пьесам, режиссуре и техническим приемам. Как обстояло дело с важнейшим нервом всякого театра, с драматической продукцией? Здесь ощущался самый большой и чувствительный недостаток. Пьес, определенно выражавших наши идеи и в то же время художественных, не имелось и в ближайшее время даже не предполагалось. Мы знали, что драматическая продукция, идеально соответствовавшая нашему театру, только зарождалась, что создание ее является длительным процессом, который не может совершиться независимо от общего политического и экономического развития. Вся моя деятельность в «Фольксбюне» была только попыткой повернуть драматическую продукцию в сторону социальных революционных тем, двинуть ее вперед и углубить. Может быть, вся манера моих постановок возникла из-за недостатка драматической продукции. Она, наверное, не была бы такой из ряда вон выходящей, если бы я имел адекватную драматическую продукцию.

На двух решающих участках театра — архитектонике и репертуаре — у нас был минус. Но, как это часто бывает, оба эти недостатка дали положительные результаты. Возникла новая драматургия — политико-социологическая. У нас в руках не было рецепта, но по существу у нас была новая точка зрения, с которой мы рассматривали и обрабатывали наши, наполовину неготовые или совсем неготовые драматические темы; из отсутствия революционной архитектоники выросло новое сценическое оформление. Эти результаты были только переходными ценностями, подсобными мерами, но в корне своем положительными вехами, указывающими будущее развитие.

## ОСНОВЫ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

### 1. Человек

Основой основ того, что я называю «новой точкой зрения», является положение человека, его появление и функция внутри революционного театра; человек, его эмоции, его связи — личные или общественные — и отношение к «сверхъестественным» силам (богу, судьбе, року или другим формам, в которых в процессе развития эта сверхъестественная сила может проявиться) — вот понятия, дорогие драматургам и писателям всех столетий. Но только «Фольксбюне»,[22] т. е. духовным руководителям ее постановок, удалось представить человеческое, так сказать, в химически чистом виде и поднять его как «вещь в себе» до степени основного ядра драматургии и театра. Положение «искусство — народу!» через требование «человечески великого» превратилось в свою прямую противоположность — в «суверенитет искусства». Это — долгий путь, ведущий через этапы буржуазного индивидуализма с его углублением личных душевных переживаний. Но какая ирония, что именно драматургия «Фольксбюне» зашла по этому пути в тупик, из которого не было выхода к общественности.

Этот комплекс вопросов, теснейшим образом связанных с вопросами актера, должен был быть заново поставлен драматургией, исходящей из новых функций театра. Мы снова должны при этом возвратиться к исходным пунктам всего движения. Дело в том, что мы здесь имеем не произвольное изменение, а такое, которое продиктовано прежде всего изменившейся обстановкой. А этой обстановкой были война и революция. Это они изменили весь духовный облик человека и его отношение к человечеству в целом. Они завершили дело, начатое пятьдесят лет назад промышленным капитализмом.

Война с ее стальными ураганами и огненными лавинами окончательно похоронила буржуазный индивидуализм. Человек, как существо обособленное, независимое или кажущееся независимым от общественных связей, эгоцентрическое, кружащееся вокруг понятия своего «я», в действительности погребен теперь под мраморной плитой «неизвестного солдата». Или, как писал Ремарк, «поколение 1914 года вымерло во время войны, даже если оно и спаслось от пуль». Тот, кто вернулся назад, не имел ничего общего с теми по-

нятиями о человеке, человеческом или человечески великом, которые, как предметы роскоши, в покоях довоенного мира символизировали вечность благословенного богом строя.

Эти колонны солдат, перекатывавшиеся в 1918 году через Рейн, проделавшие обратный путь под собственным руководством, на началах собственной дисциплины и без былого трескучего командования, вступившие на германскую почву с твердым стремлением добиться лучшего и более справедливого строя и даже, если это понадобится, то с винтовкой в руках,— эти колонны, правда, далеки были от того типа, который составляет если не предпосылку,— как все еще ошибочно думают,— то во всяком случае цель социализма (т. е. тип человека-товарища, коллективно думающего, чувствующего и поступающего), но уже представляли собой прообраз этого типа. Отлитые в плавильнях крупной промышленности, закаленные в горниле войны, массы, угрожающие и требовательные, стояли в 1918 и 1919 гг. перед воротами государства. Это была уже не беспорядочная кучка сброда, а новое живое существо, с новой собственной жизнью, представляющее собой уже не сумму отдельных индивидуумов, а новое грандиозное «я», определяемое и движимое грандиозными законами своего класса и неизбежного переворота.

Станет ли кто-нибудь серьезно утверждать, что облик человека, его эмоции, его привязанности есть нечто вечное, незыблемое, абсолютное? Согласятся ли, наконец, что жалобы Тассо не встретят отклика в бетонных башнях и стальных стенах нашего века, и что неврастения Гамлета не может рассчитывать на сочувствие у поколения, бросающего ручные гранаты и побивающего всяческие рекорды? Поймут ли, наконец, что «интересный герой» интересен только той эпохе, которая видит в нем воплощение своей судьбы, что страдания и радости, считавшиеся еще вчера возвышенными, сегодня кажутся наблюдательному взгляду современного борца смешными и лишенными всякого значения.

Эта эпоха, которая, вероятно, своими социальными и экономическими особенностями лишила индивидуума присущего ему прежде «человеческого», не дав взамен высшей человечности нового общества,— подняла на пьедестал нового героя — самого себя. Не индивидуум с его частной, личной судьбой, а само время, судьба масс стали

героическими факторами новой драматургии.

Теряет ли благодаря этому индивидуум атрибуты своей личности? Меньше ли он ненавидит, любит и страдает, чем герой прошлого поколения? Конечно, нет. Но весь комплекс его ощущений преломляется под другим углом зрения. Теперь он уже не одинокий, оторванный от всех, несущий в себе свой особый мир, переживающий свою судьбу. Он неразрывно связан с большими политическими и экономическими факторами своего времени. Как сказал Брехт: «Каждый китайский кули, чтобы заработать свой кусок хлеба, принужден заниматься мировой политикой». Он во всех своих внутренних переживаниях и внешних проявлениях подчинен судьбе своей эпохи, независимо от его отношения к ней.

Человек на сцене имеет для нас значение общественной функции. Центральным пунктом является не отношение его к себе, не отношение его к «богу», а его отношение к обществу. Где выступает он, так же появляется и его класс, его среда. Там, где у него происходит конфликт, моральный, психический или эмоциональный, он вступает в конфликт с обществом. Если древность ставила в центр отношение человека к судьбе, средние века — его отношение к богу, рационализм — его отношение к природе, романтика — его отношение к силе чувств, то эпоха, которая поставила в порядок дня все взаимоотношения людей, пересмотр всех человеческих ценностей, перестройку всех общественных условий, не может рассматривать человека иначе, как в его отношении к обществу и общественным проблемам его времени, т. е. как политическую единицу.

Если это особое подчеркивание политического момента может привести к искажению «идеального» человеческого образа, то вина здесь заключается в дисгармонии нынешних общественных отношений, делающих всякое проявление жизни политическим.

Для нас, революционных марксистов, задача не исчерпывается тем, чтобы без рассуждений подражать действительности, воспринимать театр только как «зеркало своего времени». Еще меньше наша задача заключается в том, чтобы преодолевать это положение вещей только театральными средствами, устранять дисгармонию при помощи ее затушевывания и изображать человека как значительное явление

в ту эпоху, которая в действительности снижает его удельный вес,— словом, оказывать идеалистическое воздействие.

Задача революционного театра заключается в том, чтобы принять за исходный пункт действительность и поднять общественное расслоение до роли элемента в наступлении переворота и создании нового строя.

## 2. Техника

Из всего сказанного вытекает, что техника никогда не являлась для меня самоцелью. Все средства, которые я применял и еще собираюсь применять, должны были вести не к техническому обогащению сценического аппарата, а к поднятию сценического момента на высоту исторического.

Это поднятие, неразрывно связанное с применением марксистской диалектики в театре, не могло быть выполнено драматургией. Развитие моих технических приспособлений должно было заполнить пробел в области драматургической продукции.

Между тем очень часто мне пытались возражать именно в этом случае, утверждая, что всякое настоящее искусство поднимает и усиливает личный момент до степени типичного, исторического. Наши противники всегда при этом упускают из виду, что именно тип не представляет собой постоянной ценности, что каждое искусство в лучшем случае поднимает события до степени того, что его собственная эпоха считает историческим. Эпоха «классицизма» видела свое «вечное» в сильной личности, эпоха эстетизма видит его в стремлении ввысь, к красоте. Для моральной эпохи «вечное» заключается в этическом, для эпохи идеализма — в возвышенном. Все эти ценности были вечными для своего времени; а искусство было тем, что формулировало эти ценности для всех. Эти ценности являются для нашего поколения отжившими, изношенными, мертвыми.

Если я основной мыслью всякого театрального действия считаю возведение личных моментов в степень исторических, то этим самым имеется в виду не что иное, как поднятие их до степени политических, экономических, социальных факторов. При помощи этого мы связываем театр с нашей жизнью.

Тот, кто предъявляет искусству нашего времени другие требования, тот сознательно или бессознательно содействует отклонению и усыплению нашей энергии. Мы боремся против проникновения в театр идеалистического понимания этических и моральных явлений, ибо их настоящие пружины — политические, экономические и социальные. Кто не хочет или не может осознать этого, тот не видит действительности.

Не случайным является то, что в эпоху технических достижений, которые во много раз превосходят все другие, наступила технизация сцены. И не случайно также, что технизация получила толчок как раз с той стороны, которая находится в противоречии с существующим общественным строем. Духовные и социальные революции всегда были тесно связаны с техническими переворотами. И изменение функции театра было немыслимо без технического преобразования сценического аппарата. При этом мне кажется, что в действительности мы здесь наверстываем то, чему уже давно пришло время. Если не считать вращающейся сцены и электричества, то в начале XX столетия театр находится в таком же состоянии, как во времена Шекспира: четырехугольное углубление сцены, камер-обскура, через которую зритель может бросать «запретный взгляд» в чужой мир. Эта чуждая стеклянная стена между сценой и зрительным залом в течение трех веков накладывала свою печать на международную драматургию. Это была, «якобы-драматургия». В течение трех веков театр жил фикцией, будто зрителей нет в театре. Даже те произведения, которые были революционны для своего времени, подчинялись этой мысли, должны были подчиняться. Почему? Потому, что театр, как учреждение, как аппарат, как здание, никогда до 1917 года не находился в распоряжении угнетенного класса, и потому, что последний еще никогда не был в состоянии освободить театр не только духовно, но и органически. За это дело с большой энергией взялись русские революционные режиссеры. По необходимости при завоевании театра я был вынужден итти теми же путями, которые в наших условиях, правда, не вели ни к поднятию театра вообще, ни, по крайней мере до сего времени, к изменению театральной архитектоники, но которые привели к радикальному преобразованию сценического аппарата, что в результате было почти равнозначаще разрушению старых кастовых форм.

Питаемые различными источниками, исходя от пролетарского театра к «Грозе над Готландом», развиваются мои устремления — заменить буржуазные формы театра такими, которые притягивали бы к театру зрителя не как фиктивное понятие, а как живую силу. Этой тенденции — в основе своей, конечно, политической — подчиняются все технические средства. И если и в настоящее время эти средства действуют еще недостаточно отчетливо, надуманно или излишне подчеркнуто, то причина этого заключается именно в противоречии между ними и условиями театрального здания, не предусмотревшего их.

### Помещение театра Пискатора

Уже театр на Бюловплаце, который сравнительно с государственными театрами все же располагал наиболее современным оборудованием в Берлине, недостаточно удовлетворял требованиям, предъявляемым к театру новым драматургическим принципом с его расширением объектов в смысле пространства и времени. Уже там я ввел существенные улучшения в оборудовании: была создана аппаратура кино и проекционная и еще три аппарата, которые вследствие особенно большого расстояния фокусов заполняли огромный куполообразный горизонт световыми картинами. Еще менее благоприятными были условия в театре на Ноллендорфплаце, когда мы туда перебрались. Он был меньше размером, с лучшей акустикой, но не имел плотного купола и необходимых для наших технических работ помещений. Благодаря оборудованию нам удалось поднять многое на относительно большую высоту. Например, после устройства за сценой новой кинобудки мы могли работать одновременно с четырьмя киноаппаратами. Но, работая над новыми пьесами, мы убеждались, как много еще нехватает и сколько имеется препятствий, обусловленных архитектурой здания.

## О ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЯХ

### Техника сцены Рихтера

Вокруг этого вопроса уже разгорелась борьба и во всех возможных и невозможных случаях приходится расплачиваться техническим трудностям. Но в чем заключались эти трудности?

Не следует забывать, что мы своими постановками начинаем новое направление и идем другими путями, чем до сих пор

было принято в театре. Понятно также, что новые формы постановки связаны с совершенно другой техникой сцены. Наш принцип состоит в том, чтобы использовать для сцены все далеко стоящие от театра технические достижения и дать не декорацию, а конструкцию.

Целеустремленное строительство.

Такое строительство является прежде всего опытом. Так как материалом нам служит главным образом железо, дерево, то ясно, что требуемые построения совершенно отходят от старой системы. Например: в нашей постановке «Гопля, мы живем!» сценическая конструкция состояла из железа: трехдюймовые газовые трубы 11 м ширины, 8 м высоты и 3 м глубины. Вес — около 4000 кило. То, что такую конструкцию нельзя разобрать или переделать в несколько минут,— понятно; кроме того, эта конструкция двигалась на рельсах и стояла на вращающейся площадке.

Уже на репетициях следующей после «Гопля» пьесы «Распутин», которая шла в железном полушарии, сконструированном к репетициям, мы столкнулись с трудностями, казавшимися непреодолимыми людям, стоящим далеко от театра. Благодаря ловким приемам и упражнениям, персоналу удалось перевести на заднюю часть сцены обе конструкции, которые представляли собой четверть шара и имели 15 м в ширину, 7,5 м в вышину и 6 м в глубину. Весили они около 1000 кило. Чтобы приготовить конструкцию на следующий день к репетиции, проводилась большая работа. После окончания спектакля «Гопля, мы живем!» работало 16 человек 3 часа, чтобы привести обе железных конструкции на сцену и отодвинуть конструкцию «Гопля, мы живем!» на задний план. На следующее утро работала такая же смена над построением полушария с аксессуарами, чтобы подготовить сцену к репетиции. В 4 часа репетиция окончилась, и потребовалось 24 человека, чтобы убрать сцену и приготовить ее к вечернему спектаклю. Таким образом работали три недели. Работать на куполе можно было только ночью. Не было возможности подготовить полушарие к репетиции полностью, и ни одной репетиции не было с кино, освещением и перестановками, пока на сцене находилась декорация «Гопля, мы живем!».

Вопрос места играл здесь важную роль; часто мы сталкивались с почти непреодолимыми трудностями. Это были эксперименты, которые, начатые однажды, должны были быть закончены.

Третьей постановкой шла пьеса «Похождения бравого солдата Швейка». Новое в постановке — два конвейера, на которых въезжали и уезжали части декораций и которые играли важную роль в игре актеров. Каждый конвейер был 2,7 м ширины, 17 м длины и 40 см высоты, весил около 5000 кило и был снабжен движущимися колесиками. Оба конвейера были собраны в заднем помещении и, когда было нужно, выдвигались на сцену, а затем задвигались. После постановки «Распутина» полушарие сокращалось до четверти, конвейер вытягивался блоками на сцену, вращающаяся площадка тащила его, потом он становился в нужное положение, присоединялся к мотору, для того чтобы

можно было репетировать на следующее утро. После обеда все работоспособные рабочие должны были быть на месте, чтобы убрать сцену и подготовить вечерний спектакль.

Переноска первого конвейера при 16 рабочих продолжалась 2 часа, а с течением времени была доведена до 45 минут.

Как видно из этого описания, нам приходилось иметь дело с действительными техническими трудностями, которые требовали большого напряжения и стоили предприятию немалых денег.

По точным подсчетам, сборка и разборка полушария к «Распутину» для репетиций пьесы во время постановки «Гопля, мы живем!» обошлась в 6491 марку. При репетициях «Швейка» повторилось то же самое. Сборка и разборка «Распутина» в связи с необходимостью подготовиться к репетициям «Швейка» стоила 4464 марки. В эту сумму не входила заработная плата за подготовку декораций, за ночные репетиции, пробы декораций и освещения.

Как можно было устранить эти трудности? Так как вопрос места играл для наших постановок почти самую важную роль, то необходимо прямо сказать, что при наших масштабах работы было вообще невозможно свободно, без трений организовать имевшиеся в нашем распоряжении помещения, будь то сцена, склад, мастерская или другие рабочие комнаты. Нам не нужна была сцена со всеми возможными и невозможными приспособлениями. Нашим идеалом были: монтажная — с большим количеством подвижных мостиков, подъемников, кранов, лифтов и моторов, большие боковые склады и задние планы, движущиеся выдвижные сцены, где можно было бы одним нажимом рычага поместить в короткое время тысячи кило без помощи людей, не мешая репетициям и другим работам. Сколько было бы сэкономлено драгоценного времени, денег, человеческих сил и изнурительных ночных работ, если бы можно было в несколько минут вдвинуть электромотором в боковой склад железную конструкцию «Гопля, мы живем!», или выдвинуть купол «Распутина» вместе с вращающейся площадкой на сцену, или смонтировать в боковых складах конвейеры для «Швейка», чтобы поставить их на сцену в назначенное время. Вместо удобного лифта, подымающего несколько тысяч кило, для тяжестей до 30 центнеров применялась маленькая узенькая лестница. Большой подъемник должен быть наготове для каждой лежащей на верху сцены. Мастерские должны примыкать к рабочим комнатам, дающим возможность действительно работать; кроме того, они должны быть оборудованы всевозможными машинами, потому что как раз техническое оборудование сцены является таким многосторонним, что для него необходимы лучшие машины. К чему нужна столярная, если там можно работать частями только в 2 м ширины, или слесарная, в которую нельзя принести железную палку в 4 м длины? Это непростительные ошибки, которые не должны повторяться при перестройке или новой стройке. Это, действительно, технические трудности. Вместо великолепного, роскошного здания из железа, бетона, стекла и других материалов нужно строить рабочие помещения и сцену,

которая соответствовала бы требованиям современного искусства постановок. Тогда можно будет сэкономить много денег и времени и прежде всего устранить все технические трудности.

Но и в зрительном зале появились проблемы, не менее важные в идеологическом и материальном отношении. Для постановки имеет значение, как группируются зрители, разделяется ли зал рядами и ложами, или приводится к единству благодаря определенному делению (мы имели с этим дело в Большом театре). Архитектуру придворного театра можно было еще изменить в театре на Ноллендорфплаце. Но с материальной традицией справиться было труднее. Это означало, что 1100 сидячих мест должны были покрывать бюджет, рассчитанный нами на 3000—3500 марок ежевечерне (что мы частично ошиблись, зависело тоже от помещения. Нельзя нормально считаться с постоянными аншлагами). Сюда же относились и филиалы, претендовавшие ежевечерне на 200—300 сидячих мест. Таким образом появились «курфюрстендаммские цены в коммунистическом театре», по поводу которых волновалась часть прессы. Помещения нашего театра определяли нашу политику цен.

## ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВ

Драматический коллектив вполне соответствует моему мировоззрению — и я всегда старался применять это на практике — работать коллективно с другими. Коллективная работа лежит в существе театра. Ни одна другая область искусства, кроме архитектуры и оркестра, не имеет такой базы для коллективной работы, как театр.

Уже в «Фольксбюне» развились зародыши будущих коллективов. Прежде всего среди актеров, часть которых сообща перешла в театр Пискатора. Но и в других руководящих организациях, особенно в художественных комитетах, имелось несколько человек (я имею в виду Голичера, Вольфенштейна, Цвеля и др.), привнесших в строительство нашего театра практический опыт и теоретическую ясность. Эти люди стали ядром той большой самостоятельной организации, какой я себе представляю драматический коллектив.

### Продуктивная коллективная работа

Фраза, внутренняя правота которой едва ли подлежит спору, гласит: чем большей самостоятельности достигает кто-либо, тем более зависимым он становится от сил, на которые не дол-

жен был обращать внимания в угнетенном состоянии. Вместо одного господина он должен подчиняться еще анонимному многообразию сил. Такая установка, по общему убеждению, необходима театру, и таким образом, режиссер, решивший итти собственным путем, не воспринятым директором или управляющим, должен всегда считаться с тем, что, занимай он сам ответственное положение, он бы прекрасно понял неосуществимость своего предложения и необходимость считаться с публикой и делом. Я должен сознаться, что такая аргументация теперь, когда я стал самостоятельным директором, еще непонятнее для меня, чем раньше.

Наоборот, я каждый день обнаруживаю большие возможности, которые предоставляет мне эта самостоятельность, не в смысле произвольного освобождения от всех влияний, волнений и требований, но в направлении, соответствующем цели строительства театра, в котором все ценные силы рассматриваются с объективной, идеальной точки зрения. Драматургический коллектив, усвоение всем аппаратом принципов нашего мировоззрения создали общество, давшее возможность для наиболее правильной и чистой самокритики, исключавшее случайности, делавшее директора таким же членом коллектива, как и режиссера, актера, автора и драматурга.

Молодой театр, который должен еще проложить себе путь, труппа, которая должна еще сыграться, требуют напряжения сил всех работников в гораздо большей степени, чем такой театр, который сумел с течением времени развить собственную, соответственную ему организацию. Этот принцип коллективной работы показывает уже сейчас, какие он имеет преимущества в смысле духовной и физической разгрузки режиссера и директора. Как в хорошо сконструированной машине колеса захватывают друг друга, так и в построенном по нашему принципу театре вырастает своего рода коллективная режиссура: стиль постановок становится все более понятным и простым, сценарист, драматург, театральный архитектор знают с самого начала о мельчайших намерениях режиссера и потому могут защищать их в большей мере, чем это было возможно в прежнем театре. Таким образом, перед руководителем-режиссером стоит задача правильно организовать свой аппарат и правильно распределить своих сотрудников. Против диктаторского принципа обыкновенных театров, делающего диктатора таким же несвободным, как и его подчиненных, говорит принцип демократического общества, подчиняющего идее свою продуктивность, свой человеческий смысл и художественное значение.

Э. Пискатор в «Берлинер берзен-курьер».

История этого драматического коллектива полна недоразумений, отсутствия дисциплины, мелкой ревности в области литературы и человеческих взаимоотношений, вражды и, на ряду с этим, доброй воли, преданности общему делу и готовности итти на жертвы. Это был эксперимент, необходимый для первого года существования театра Пискатора.

## Директивы драматургическому коллективу театра Пискатора

I. Драматургический коллектив театра Пискатора является основанной на началах содружества организацией революционно настроенных и заинтересованных в художественной стороне дела друзей театра, которые обязуются следить за планом и работой театра Пискатора, помогать советами его руководителям и отвечать перед общественностью за характер театра.

II. Вопрос структуры театра коллектив решает самостоятельно, беря исходным пунктом идеальную полезность ее для уровня и образа мыслей театра. Количественного ограничения состава коллектива быть не может. Совет может кооптировать в случае необходимости новых членов даже для единичной, случайной работы. Выход из общества обычно происходит на основе товарищеского соглашения и официальных оповещений об этом всех, по возможности согласованно и корректно. Вопрос об исключении может решить только собрание коллектива, если на нем присутствует не меньше 10 членов, из которых по крайней мере 7 из 10 согласны с исключением.

III. Коллектив по собственному усмотрению распределяет между определенными членами общества или комиссиями относящуюся к его компетенции работу, как, например, выработку и утверждение репертуара, организацию студий, редактирование программ и т. д., учитывая пригодность членов к той или иной работе, и оставляет за собой право окончательного решения в особых случаях. Коллектив работает безвозмездно. Его работа не может быть лишена экспериментальных моментов в силу определенных параграфов устава.

IV. Вся деятельность коллектива и его комиссий основывается на добровольности, равноправии, ответственности за свои поступки и сознании общности интересов. Инициативе и индивидуальности каждого члена коллектива должно быть предоставлено столько места, сколько требуется для сохранения чувства радости в работе, на ряду с понятием об общности, основанной на товариществе и одинаковом образе мышления. Главная тяжесть работы падает на плечи членов комиссии. Коллектив собирается не реже одного раза в месяц для заслушания доклада своих групп и для того, чтобы высказаться по поводу проделанной и предполагаемой в дальнейшем деятельности театра Пискатора.

(Предложения Эриха Мюзама.)

## Студия

План организации студии при театре Пискатора возник из убеждения, что стиль нового театра может быть только результатом процесса, в котором должны принимать одинаковое участие автор, техник сцены, актер и музыкант. Эта внутренняя связь, органическая спаянность всех частей те-

атра может быть подготовлена теоретически, но осуществляется только практической работой. Однако нормальная работа театра и различные обязанности, которые театр, однажды включившись в русло общественного влияния, должен выполнять, оставляют мало времени и места для саморазвития и экспериментов. В данном случае студия приобретает значение лаборатории, где могут быть испытываемы на практике новые задачи членов театра и все связанное с этим, где научаются рассматривать театр со всех сторон, помогая друг другу и дополняя. Задачей студии является не только работа над какой-нибудь случайной пьесой, а постоянное применение принципов нашего театра и контроль над ними при разрешении определенных, конкретных задач.

В студии актеры освобождаются от обычных договорных условий. Они образуют коллектив, в котором одинаковые права и обязанности имеют и автор, и театральный музыкант, и режиссер, и сценарист. Эта группа выбирает себе пьесу, которую собирается ставить, обсуждает в товарищеской дискуссии принцип ее постановки, выбирает соответствующего режиссера, распределяет роли, затем приступает к работе, результат которой — готовая постановка — для нее не более важен, чем продолжающаяся целые недели предварительная подготовка, проявляющаяся в теоретических спорах и выявлении общей воли, основанной на экспериментах и работе с актерами и техническими приспособлениями.

В студии автор становится в более близкие отношения к театру, он имеет возможность видеть все недостатки и достоинства своей пьесы, сопоставляя ее с реальностью постановки. Режиссер проверяет, насколько его замыслы могут воплотиться сценически, актер охотно производит эксперименты. В нормальном театре постановка пьесы обычно определяется, главным образом, сроком, к которому она должна быть готова, тогда как студия с самого начала работает «начисто», и пьеса может сколько угодно подвергаться переработке и новому оформлению. Пьесы, которые предназначаются для постановки в студии, выбираются под определенным углом зрения. Зачастую это такие произведения, содержание которых нуждается в проверке. Бывает, что по затрагиваемой проблеме, разработке и форме драма или комедия кажутся серьезным произведением, но в них нет еще законченности и полноты, нужной для включения в репер-

туар. В таких случаях студия дает возможность автору основательно пересмотреть и соответствующим образом переработать пьесу. Если пьеса неудовлетворительна в литературном отношении, то коллектив помогает связанному с нашим театром и с нашим мировоззрением драматургу внести в нее необходимую ясность; если же автор случайно допустил в пьесе вообще несвойственную ему принципиальную ошибку, студия помогает ему исправить ее. Итак, в данном случае студия должна дополнить работу драматурга и помогать ему итти правильным путем, тогда как в других случаях выбирают другую пьесу, которая давала бы возможность проверить молодых актеров и постановщиков.

Независимость студии является, таким образом, важной предпосылкой ее беспрепятственной деятельности. Студия работает не под непосредственным руководством театра, а только в духовной связи с ним. Студия должна быть сознательно сделана ареной для подготовки. Этому будут помогать курсы, организуемые для членов студии, доклады, освещающие все важные политические и культурные проблемы современности, обучение языкам, изучение ролей, уроки гимнастики и т. д. Учебный план группируется вокруг предназначенных для постановки пьес.

### Протокол организационного собрания студии от октября 1927 г.

Собрание, на котором присутствовали приглашенные члены, было открыто Пискатором, давшим некоторые разъяснения по поводу целей и задач студии.

Необходимо объединить членов, связанных с театром договорами, в единый духовный союз, безраздельно посвященный театру и его идее. Так как эта духовная связь не может быть создана в один или два дня, то необходимо произвести подготовительную работу. Этой подготовкой для всех должна быть студия. Итак, целью студии является организация совершенного театра, который давал бы выражение нашему мировоззрению. Так как это наше мировоззрение активно, то из актеров нашего театра должны воспитываться активные люди. На ряду с этим студия имеет еще множество других задач, а именно:

1. Работа со всем ансамблем.
2. Работа с каждым в отдельности.
3. Эксперименты в отношении игры.
4. Литературные эксперименты.
5. Политические эксперименты.
6. Политическая пропаганда.

Чтобы по возможности быстро приступить к практической работе, дирекция предлагает организовать три группы. Это разделение имеет в виду не оценку отдельных членов, а правильное распределение работы. Перегруппировки могут быть допущены в любое время. Обсуждение проделанной в отдельных классах работы производится коллективом. Первой практической работой для первого класса является подготовка постановки «Висельников» Синклера и «Тоски по родине» Юнга. 2-й класс обрабатывает сказки, 3-й класс будет заниматься вместе с Пискатором подготовкой показов, посвященных амнистии Максу Гельцу.

Вторая задача студии заключается в том, чтобы организовать ежедневные занятия языками и гимнастикой, в которых должны принимать участие все члены. Для того чтобы члены студии имели возможность подойти ближе к политическим идеям и литературному материалу нашего театра, устраиваются литературные и политические доклады. К этому привлекаются члены драматургического коллектива и сочувствующие.

Во всех классах, особенно в третьем, должно быть введено изучение ролей по новому экспериментальному методу.

Студия налаживает постоянную связь с издательствами и на собственные средства создает библиотеку, в которой, главным образом, должен быть собран материал о пьесах, входящих в репертуар.

Отдельные классы выбирают себе старостат, состоящий из трех членов, а для постоянной работы организуют особые комитеты, в которые входят: режиссер, актер, драматург и т. д. Связь групп между собой осуществляется путем обмена отдельными членами.

3-й класс является учебной студией, предназначенной целиком для подготовки молодых актеров. Он делится на школу и производство. Для школы дирекция предлагает следующие дисциплины: прохождение роли и ансамбля, учение о стиле, иностранные языки, история драматургии и история театра, оформление сцены, учение о костюме и киноведение, и, кроме того, обязательный курс гимнастики и искусства речи. Материал учебного плана группируется вокруг предназначенной для постановки пьесы. Постановки во всех деталях, включая технические работы, подготовляются самостоятельно членами студии. Преподавателей для 3-го класса дает театр. Членам, входящим в 3-й класс, предлагается немедленно выработать календарный план работ, разбитый по неделям, и затребовать от дирекции преподавателей по отдельным предметам. В 3-й класс могут быть приняты ученики, стоящие близко к нашей идее по своим художественным и политическим убеждениям.

Из трех классов и из режиссерской и драматургической групп избирается общее руководство студией, которое тотчас же распределяет практическую работу и устанавливает помещения для работ.

## XVI. ЛИЦОМ К ЛИЦУ С ЭПОХОЙ

### „ГОПЛЯ, МЫ ЖИВЕМ!“

*С 3 сентября до 7 ноября 1927 года*

При выборе пьесы для открытия театра мы не стали ориентироваться на уже имеющиеся готовые произведения. Мы хотели, как этого от нас всегда и требовали, начать с пьесы, связанной с кругом наших идей и близкой целям нашего театра. Такой пьесой оказалась «Вокруг прокурора» Вильгельма Герцога. По содержанию эта пьеса могла иметь большое агитационное значение, быть своего рода большим политическим обозрением и должна была охватить весь период революции, движущие силы которой группировались вокруг политически интересной личности. Таким образом, у нас была бы возможность извлечь из нее материал для анализа сущности Ноябрьской революции, показать все факторы ее подъема и поражения, словом, выдвинуть в этом обозрении проблемы, интересные в историческом смысле и в то же время имеющие большое актуальное значение.

В июле (в сентябре должен был начаться сезон) Герцог представил первые сцены пьесы. Я был бесконечно разочарован. В пьесе не оказалось и следов того, что мы обсуждали совместно. Это была только безжизненная, лишенная действия, сухая передача исторических документов. Я мог бы сам с равным успехом взять материал из «Форвертса» и «Роте фане» и приспособить его для сцены.

Поставленную вначале цель — дать обозрение — можно было легче всего достигнуть, воспользовавшись наброском Толлера, который он передал весной. Основной мыслью наброска было столкновение революционера, пробывшего в сумасшедшем доме восемь лет, с действительностью 1927 года. Во время революции он вместе с товарищами попал в тюрьму, там их всех приговорили к смерти, но в последнюю минуту перед казнью помиловали. От переживаний он сошел с ума и попал в сумасшедший дом, откуда вышел лишь в 1927 году. Товарищи, приговоренные вместе с ним к смерти, сделали различные карьеры. Некоторые развились в сознательных пролетариев и остались ими, тогда как сам он не мог найти пути в партию; другие из товарищей его, и особенно один из них, при помощи социал-демо-

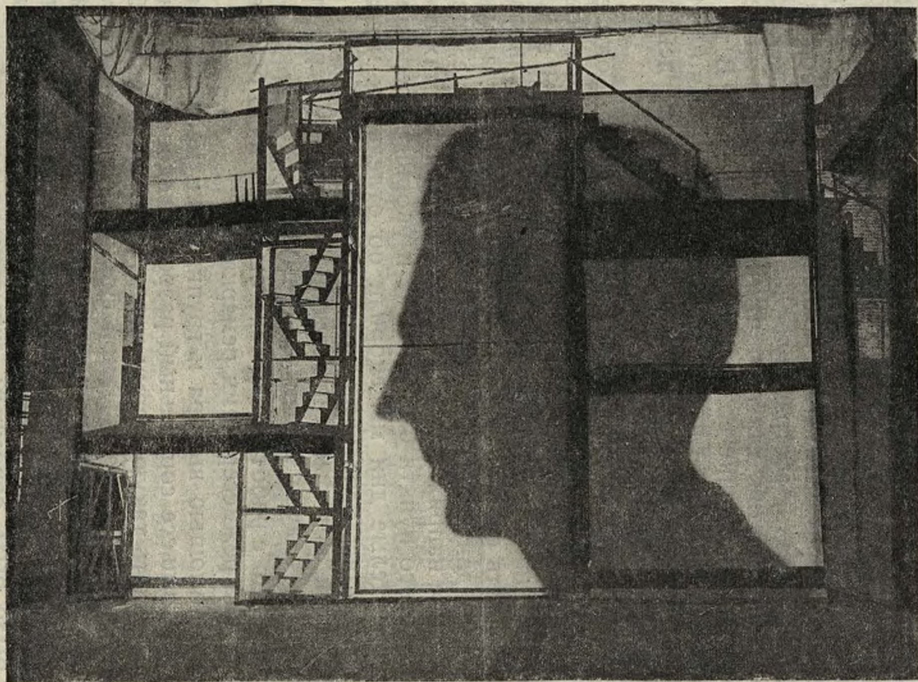
кратической партии приближался к портфелю министра. Хотя, согласно авторскому замыслу, который сам по себе занимателен, революционер разочаровывается и теряет перспективу (аналогия с пятилетним заключением в крепости самого Толлера и последующим разочарованием его в революционной деятельности), эта мысль все же давала возможность для социального и политического изображения целой эпохи. Но, как всегда у Толлера, моменты документации перемешивались с поэтическо-лирическими. Все наши старания в течение дальнейшей работы сводились к тому, чтобы дать пьесе реалистическую основу. Нельзя сказать ничего убедительного против буржуазного строя, когда отдельные моменты не находятся в соответствии друг с другом, а это неизбежно, если в произведении все идет от чувства. Уже при первом чтении в июне 1927 г. образ «героя» вызвал горячие возражения. Его упрекали в пассивности и неясности характера. Толлер диференцировал эту фигуру, придав ей свои собственные чувства, ощущения собственного «я», которое беспокойно мечется, как у каждого художника, и в особенности у такого, который много пережил и перестрадал, как Толлер.

Между тем драма требует обоих элементов: документального и эмоционально-лирического. Но для нас, для целей нашего театра, чувство также должно быть точно выражено, должно быть ясно видно со всех сторон, как под стеклянным колпаком, и понятно зрителю; чувства служат нам также для изображения нашего мировоззрения. Мы не можем предоставить чувству доминирующее положение.

Анализ толлеровского «героя» должен был неминуемо привести пьесу к такому концу, как мы его играли. Герой добровольно уходит из жизни. Толлер сам в дальнейшем не возражал против такой концовки. Шиллер тоже всегда изменял концы пьесы. Я и сейчас, исходя из построения пьесы, не вижу иных возможностей. Решение было принято после долгих споров и бесчисленных предложений.

О пораженчестве этой концовки, в котором нас потом упрекали радикалы и буржуазия, можно сказать следующее:

Томас — все, что угодно, только не сознательный пролетарий. У него нет ничего общего ни с буржуазией, ни с пролетариатом. Идея пьесы — не путь колеблющегося к революции. С этой точки зрения самоубийство было бы, действительно, неправильным. Но Томас на самом деле анар-



*СИЛУЭТ ЭРВИНА ПИСКАТОРА.*

хистски-сентиментальный тип, логически разбивающийся. Он — доказательство от противного. То, что доказывается им, — это безумие буржуазного строя.

Он менее сознательный революционер среди имеющихся в пьесе, но он больше и последовательнее (несмотря на самоубийство), чем рабочие социал-демократы, которые в своем созерцании реформизма не волнуются по поводу того, что Носке, Вельс и Гейман являются еще вождями партии. Я сохранил авторский замысел, показав Томаса проводящим только, так сказать, абстрактную линию от сумасшедшего дома до самоубийства, для того чтобы не он сам, а зрители могли найти разрешение создавшемуся конфликту. В то же время убедительно были показаны положительные моменты, решения и выводы пьесы были построены на трех действительно революционных моментах.

Тяжелым грузом лежал на пьесе язык Толлера. Годы его развития относятся к периоду экспрессионизма. Я сам понимаю, как трудно освободиться от этого влияния. Я весьма далек от отрицания насыщенности языка. Но формулировки не должны стать самоцелью. Они должны быть всегда функциональными, двигать вперед драматическое действие, повышать духовное напряжение и не успокаиваться в самих себе. По поводу этого пункта были долгие и упорные пререкания с Толлером. Целые дни мы спорили об отдельных местах. 1 августа начались репетиции, но пьеса была еще далека от тех требований, которые я предъявлял к первому варианту, выдержанному в духе нашей программы.

Одновременно с работой над текстом пьесы надо было вести работу над режиссерскими ремарками.

Толлер с помощью выбора и группировки мест действия уже наметил в пьесе социальный разрез. Следовательно, нужно было создать такую форму сцены, которая уточняла бы и делала ясной эту мысль. Такой формой являлось многоэтажное здание со многими различными местами действия, размещение которых должно было дать наглядное представление об общественном строе. В проекте это сооружение должно было быть огромным, скрытым от зрителей киноэкраном, на котором показывается вступительный фильм. В тот момент, когда киновступление по ходу драмы переходит в игровую сцену, в соответствующих местах (тюрьма, переходящая с помощью кино в камеру 1-го действия) от-

крывался четырехугольный вырез сцены. Таким образом получалась полная связь кино и театра.

Чтобы сделать это возможным, Трауготт Мюллер и Рихтер, наши театральные техники, сделали план аппарата, при помощи которого отдельные треугольные плоскости могли передвигаться взад и вперед по рельсам. При этом мебель лежала плоско на полу и только после открытия занавеса поднималась при помощи специального механизма. Актеры должны были выходить на сцену со стороны, по ступенькам. Основная мысль о том, чтобы кино непосредственно входило в живую игру, не могла быть проведена полностью, потому что рельсы действовали не безукоризненно.

Структура сцены была рассчитана на применение кино. По плану имелось в рукописи Толлера кино. Значительные расширения были вызваны дальнейшей проработкой пьесы. Здесь, как и всегда, ставилась задача: вывести судьбу отдельной личности из общих исторических факторов, создать драматургическую связь судьбы Томаса с войной и революцией 1918 г. Но в одном месте кино имело еще большее драматургически-функциональное значение, а именно, в поворотном пункте пьесы к основной идее: столкновение изолированного в течение восьми лет человека с современностью. Здесь должны были быть показаны девять лет со всеми их ужасами, безумием и бессмысленностью. Должно было быть дано представление о грандиозности этого периода. Только с раскрытием этой пропасти столкновение приобретает свой вес. Никакое другое средство кроме кино не способно в течение семи минут показать восемь бесконечных лет.

Специально для этого «промежуточного кино» был создан сценарий, содержавший около четырехсот дат из области политики, хозяйства, культуры, общества, спорта, моды и т. д. Специально для пьесы был составлен документальный сценарий, потребовавший длительной подготовительной работы. На основе рукописей, составленных в драматургическом бюро, появился сценарий Курта Эртеля, руководившего киноработами «Гопля», и Симона Гутмана. Для «Гопля» было снято около 3000 метров нового фильма. Конечно, в конце концов только небольшая часть этого фильма пошла в дело. Двор, пустырь, даже улица у театра на Ноллендорфплаце на две недели превратились в место для съемок. В дни накануне премьеры «Юпитеры» до трех часов

ночи заливали все здание своим ослепительным светом. Сцены в убежище беспризорных, хождение Томаса от фабрики к фабрике, передача броненосцев совету рабочих и солдатских депутатов были сняты на крыше театра. При этом небольшая группа под руководством Виктора Блюма все время находилась в архивах больших киноорганизаций в поисках подлинного материала за последние десять лет. Нельзя отрицать, что получилось некоторое различие в качестве материала, происшедшее из-за соединения старых и новых фильмов.

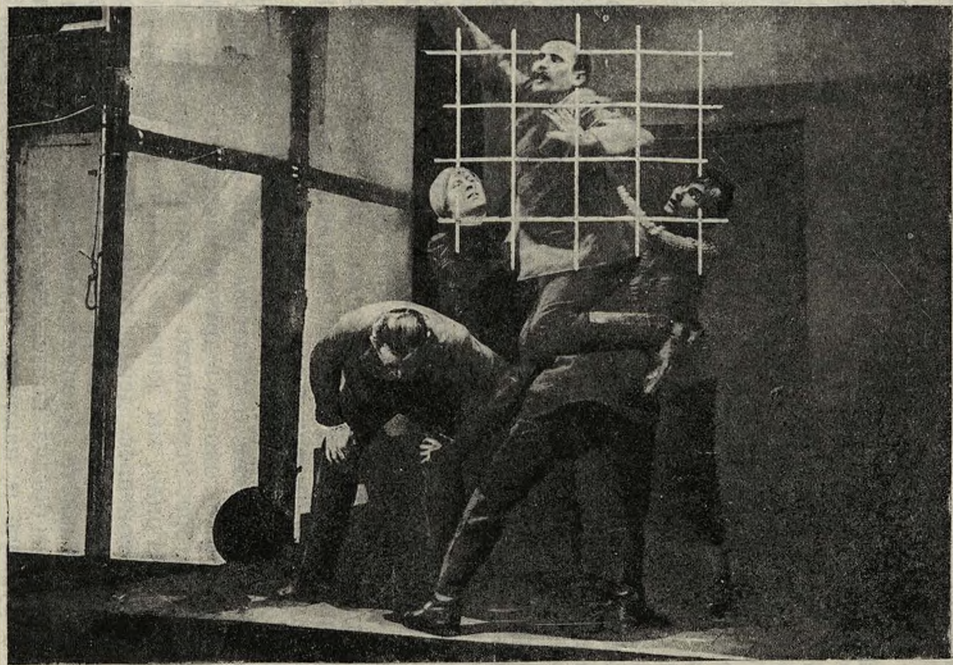
Одной из наиболее интересных в игровом и фильмовом отношении сцен была сцена с радиотелеграфистом в гостинице. Здесь я связал сообщение громкоговорителя с игровым текстом и кино. Кино, как говорят сейчас, должно было быть синхронизировано с обоими моментами, т. е. длина фразы должна была быть регулирована по хронометру, и сообразно этому должна была быть вырезана кинолента.

На ряду с документальным фильмом наш фильм должен был заострить еще внутренно драматическое действие. Он должен был уничтожить декорацию — тяжелую, стабильную, превратить декорацию в поток, сопровождающий ход мысли. Поэтому в этом фильме не должно было быть отвлекающих моментов и действий. Он должен был быть «бессюжетным». Вместо театральной музыки должна была быть «музыка движения». В том месте, например, где Томас говорит о пережитых им годах, должна была быть изображена черная плоскость, быстро сменяющаяся и распадающаяся на линии и затем на квадраты (рисунок для дней, часов, минут). Постановка этой части фильма находилась в руках Эрнеста Коха. К сожалению, из-за недостатка времени нам не удалось смонтировать эту часть фильма.[23]

## ИГРОВЫЕ МОМЕНТЫ

То, что критика называет часто несовершенной игрой актеров в моих постановках, в действительности является несогласованностью между актерской выучкой современного поколения и новой, необычайной архитектурой сцены. Эта архитектура сцены, дающая выражение материалистической мысли и мировоззрению, ставит перед актером совершенно новые задачи. Необходимы умные, рассудительные актеры, сознательно относящиеся к своему окружению.

10—Политический театр.



*СЦЕНА БЕГСТВА ИЗ ТЮРЬМЫ „ГОПЛЯ, МЫ ЖИВЕМ!“*

Актер, который играет не в трансе и не под гипнозом, овладевая ролью, хочет подняться над ней.

Понятно, что актеру, привыкшему играть в неподвижных декорациях старой буржуазной сцены, очень трудно найти стиль, адекватный новой сценической установке. Это является делом долгого воспитания, выучки и опыта. Прежде всего, актеру, привыкшему к буржуазной сцене, такая аппаратура представляется чуждой, враждебной. Он чувствует себя потерянным в грандиозных конструкциях, не дающих ему покоя для развертывания индивидуального творчества. Актер с трудом привыкает к точности, к которой его принуждает, например, кино. Невозможным кажется ему и диалог на конвейере. Но все это только вначале. Когда он сжился с окружающим, то начинает понимать, что такая сцена в действительности только помогает ему, что она поддерживает его в игре, сознательно втягивая его во всю постановку в целом. Смешным кажется утверждение, будто актер не может играть перед фильмом, что плоскость экрана противоречит его пластической игре. Это утверждение окончательно пережило себя. Я никогда не понимал, чем отличается плоскость экрана от плоскости старых рисованных кулис или проспектов. Наоборот, я каждый раз убеждался в том, что живой человек живее и интереснее располагается на фоне движущегося фильма. Но там, где сейчас еще имеется дисгармония, это происходит потому, что настоящий сценический стиль, который соответствовал бы новому сценическому оформлению, еще не выработан.

Кстати, о сценическом стиле. Его еще невозможно отделить от представления о существе сценического оформления вообще. Я уже говорил в другом месте, как я рассматриваю задачу актера, играющего в рамках революционного театра. Пьеса «Гопля, мы живем!» была прекрасным примером этого. В этой пьесе действующие лица различались по строгому классовому признаку: группа сознательных пролетариев, тип активиста — социал-демократа, олицетворенный Кильманом, тип богача послевоенного времени, тип либерального буржуа и, наконец, группа «старого режима» — старая аристократия, нашедшая свое выражение в фигурах графа Ланде и полицейского майора. Здесь каждая роль являлась ярко очерченным выражением определенного общественного слоя. Решающим являлось не личное расположение, не индивидуальный комплекс, а тип, представитель

определенных общественных и экономических убеждений. Только две фигуры составляют исключение, трагикомический герой пьесы, мелкий буржуа Пикель, идеальное олицетворение республики, и рабочий Томас, ищущий завершения революции. Благодаря этим двум, происходящим из определенных классов, фигурам становились яснее взаимоотношения других персонажей.

Этим предопределялись задачи актеров. Каждый исполнитель должен был сознавать себя представителем определенного общественного слоя. Я вспоминаю, как на репетициях было потрачено много времени для разъяснения каждому исполнителю политического значения текста. Уже через одно это идейное овладение материалом актер в значительной степени научался оформлять свою роль.

## ПОСЛЕДНИЕ ПРИГОТОВЛЕНИЯ

Здание театра на Ноллендорфплаце в течение последних четырех недель перед премьерой бурлило день и ночь. На сцене репетировали, на дворах монтировались части грандиозной железной конструкции. В помещении, где переделывалась и составлялась рукопись, где занимались обработкой вырезок из печати, вербовкой абонементов, публикацией в газетах и филиалами, всегда толпилась масса посетителей. Беспрерывно приходили интервьюеры, фотографы, журналисты, художники, актеры, не переставая звонил телефон. Здесь работа кипела, как в адском котле. Кроме того, день за днем шли заседания, на которых составлялся драматургический коллектив, читались различные проекты программы, разрешались личные вопросы, жалобы и расхождения во мнениях. Многое в то время могло быть разработано только поверхностно, многое вообще отступало на задний план перед непосредственными задачами, которые ставила нам первая пьеса.

Особое значение имела для нас выработка первой программы, для того чтобы усилить впечатление от спектаклей. Мы не хотели ограничиваться перечислением актеров и пустыми отзывами с небольшим филологическим экскурсом, как обычно принято. Наши программы должны были приносить в другом направлении материал, делавший яснее и определеннее моменты пьесы.

Первая статья в программе, написанная Гасбарра и Ланиа, вызвала ожесточеннейшие нападки на нас.

В фразе из статьи: «Этот театр организован не для того, чтобы заниматься политикой, а для того, чтобы освободить искусство от политики», хотели усмотреть «предательство идеи». В действительности поставленная нами цель имела исходной точкой чистое искусство, т. е. искусство, свободное от всех материальных препятствий и развивающееся сообразно своим собственным законам. Такое искусство,— это мы особенно подчеркиваем,— возможно только в бесклассовом обществе. С этой точки зрения перешагнуть через политику, т. е. через борьбу, является необходимой предпосылкой для искусства. Но чтобы достичь такого положения, театр должен был, как говорилось в другом месте статьи, «взять на себя борьбу с обществом, чтобы снова стать центральным культурным фактором общества». Инкриминируемая нам начальная фраза предопределяла цель. Не понять этого мог только тот, что не сознавал, что достижение этой цели неразрывно связано с политической борьбой.

3 сентября 1927 года в первый раз поднялся занавес в театре Пискатора. После многонедельной работы меня охватило такое чувство, что сейчас уже ничего изменить нельзя. Работа была сделана, хотя во многих частях сцена была не совсем готова и не доведена до конца. Еще в вечер премьеры, назначенной на 7 часов, в 7 час. 45 мин. я встретил Гасбарра и Гутмана, соединявших в углу подвала части фильма, который должен был быть показан в 8 часов. Я сам во время спектакля делал еще различные указания и использовал большой антракт для того, чтобы доработать несколько сцен в конце. Когда в 6 час. 45 мин. публика уже заполняла проходы, мы еще просматривали заключительную часть фильма.

Состав публики нашей премьеры был действительно странный. «Форвертс» от 5 сентября 1927 г. писал: «С одной стороны — светские люди во фраках и смокингах и их дамы в преждевременно съеденных молью мехах и в жемчужных колье, а с другой стороны — здоровые, загорелые юноши и девушки, одетые в ситцевые платья, в бриджи и рубашки с открытыми воротниками». «Форвертс» забыл только прибавить, что последние были представителями филиалов, которых он не переставал высмеивать и ругать, как незрелых крикунов. Это они в первый же вечер превра-



*АЛЬБЕРТ ВЕНОР В РОЛИ СУМАСШЕДШЕГО В „ГОПЛЯ, МЫ ЖИВЕМ!“*

тили спектакль в политическое событие. Когда опустился занавес после сцены в тюрьме и слов матери Миллер: «Существует только один выход: повеситься или изменить мир», пролетарская молодежь запела «Интернационал», который мы все, стоя, поддержали. Все это чрезвычайно удивило «светских людей», которые, правда, сознательно платили по 100 марок за место в «коммунистическом агитационном театре», но не думали, что вечер может закончиться политической демонстрацией. Заметное изумление, тягостное для одной части публики и весьма занимательное для другой, прошло по рядам партера.

Мы не думали, что пьеса сможет остаться в репертуаре больше трех недель. Мы остались до утра ждать газет. Пресса не могла сказать нам о пьесе что-нибудь новое. Все возражения, и в десять раз более сильные, мы приводили уже раньше. И вот пришли одна за другой: «Фоссише цейтунг», «Берлинер тагеблат», «Берзен-курьер», «Моргенпост», «Роте фане». Всюду были: политическая оценка, художественный разбор, взвешивание, критика и все же везде — благоприятные отзывы. Политический театр добился своего. С чувством безграничной расслабленности мы пошли домой высыпаться после четырех длинных адских недель.

## ПРЕССА О „ГОПЛЯ“

### Политическая оценка

Является ли эта пьеса вином — неизвестно. Но установлено, что она — лекарство. (Положение: лекарство, действующее как вино. Насущнейшая обязанность драматурга.) Здесь удовлетворяется потребность в пропагандистском театре... Искусство с определенным уклоном будет чрезвычайно важно для будущего, мои дорогие. Будет тогда плохое и хорошее искусство. Овладевайте хорошим искусством!

Альфред Керр. («Берлинер тагеблат».)

Если судить по старому масштабу, то можно сказать: убогая пьеса, увлекательная постановка. Но новый театр Пискатора требует новых масштабов. Потому что только в этом театре Пискатор выступил во всей своей полноте, как агитатор политической партии, который видит в театре только средство пропаганды. И как раз потому, что он находится в этом отношении на высоте, потому, что он в достаточной мере нескромен, чтобы выбить искусство из колеи, он, наверное, недолго будет оставаться только пропагандистом своей партии.

Монти Якобс. («Фоссише цейтунг».)

Воскресают все реплики последних десяти лет, все безобразные сплетни, все уличные крики. Зачем основан этот театр? «Чтобы освободить искусство от политики». Пискатор изгоняет чорта дьяволом, он просто делает это при помощи политики. Он подчеркивает, насколько возможно, толлеровские сцены. Толлер высмеивает, Пискатор лжет. Кино дает ему средство, чтобы осквернять все, и это, конечно, его цель. Зрителям, состоящим на девять десятых из приличных буржуа, говорится, что они являются отбросами, и что с ними пора рассчитаться. «Гопля, мы живем!» — накипь, к сожалению, еще не совсем красного человечества.

Людвиг Штернаукс. («Берлинер локальанцейгер».)

Безумная травля Пискатором всего того, что уважают немцы, что священно для них, могла быть возможна и в других городах. Мы видели то же при его постановке «Разбойников» в Государственном театре и еще больше — в «Грозе над Готландом» в «Фолькcбюне». Он создает свои вставки, вводит свое коммунистическое подстегивающее кино, не заботясь о том, что по этому поводу скажет автор. И теперь, когда Пискатор имеет свой собственный театр, он может делать, что хочет. Неудивительно, что в субботу в его театре было такое безумие, которое едва ли можно превзойти.

(«Гамбургер нахрихтен».)

Если до сих пор хотели обозначить всю упадочность нашего театра одним словом, то обычно говорили: «обозрение». В субботу это слово получило приставку, которая называется «Пискатор».

(«Теглихе рундшау».)

К чему вообще все это? Разве это театр будущего? Постановка формально полна напыщенных политических тенденций. В каждом слове, в каждой картине сквозит большевистская агитация. Все, что другим священно, с азартом топчется в грязь. И не на последнем месте в этом отношении стоит «музыка» Эдмунда Мейзеля, который превратил нашу национальную песнь в кошачью.

(«Крейццейтунг».)

Открытие театра Пискатора, подобно лавине, сдвинуло с места насущную проблему нашего безотрадного культурного развития. Понятия морали, религии, внутреннего совершенствования, эстетики, духовного углубления как будто вообще не возбуждают больше никаких чувств... Просвещение и самообразование не должны молчать против подкопа под нашу культурную жизнь. Важную роль при этом играет христианское воспитание нашей молодежи, и очень отрадно, что все большее количество голосов подымается из критически настроенного лагеря народной партии, придающего большое значение проекту нового школьного закона.

(«Дейтше тагесцейтунг».)

## Художественная оценка

Есть ли это поэзия, драма, или это — отвратительная песня, потому что это политика? На этот и многие другие вопросы имеется грустный ответ: документ, ничего кроме документа... Но как необычна сила Пискатора, если он из негодного материала раздул такое яркое пламя, что мы, несмотря на все критические возражения, ушли из театра очень взволнованными!

(Феликс Голлендер. («8-Ур абендблат».)

Великое в работе Пискатора заключается в том, что он раздвинул рамки сценического действия, картинно отодвигая от наших глаз время и пространство и призрачную перспективу... Если галлерея громко выражала свое одобрение, то это в первую очередь относится к политической задаче, которой служит этот театр. Одобрение партера относилось, во всяком случае, к чисто художественному смелому замыслу режиссера, идущего мужественно и с успехом по новому пути.

Г. Борман. («Германия».)

Захватывает вставная песня Вальтера Меринга... Захватывает и пламенная остроумная музыка сигналов, написанная Эдмундом Майзелем. Прекрасно и вставленное Пискатором кино.

Альфред Керр. («Берлинер тагеблат».)

На этот раз у Толлера оказался взгляд на мир. Но на пути к театру этот мир становится снова недостаточно острым. Контуры расплываются. Язык бледнеет... Пискатор свободен от этой романтики. Он не сворачивает с пути. Он передает «уютному» стилю Толлера стальную мощь своих конструкций. Этот аппарат с раздвигающимися, прозрачными стенами, с проекционными поверхностями, и кино передает все... Феноменальная техническая фантазия создала чудо.

Герберт Иеринг. («Берлинер берзен-курьер».)

О том, как подано пролетарское обозрение и как оно умело, современно и газетоподобно сделано, наши круги не имеют и представления. Если бы они знали о крепкой художественной основе этой постановки, они бы не успокоились, прежде чем не противопоставили бы этому коммунистическому театру, «культурному орудию пролетариата», свою буржуазную «Фолькс-бюне», свой национальный, созвучный современности, боевой театр.

(«Дейтше цейтунг».)

Разве это современная пьеса? По установке и фантазии — конечно. Надеялись, что Толлер так же мощно ударит по нас своим драматургическим словом, как Пискатор — своей постановкой. Но великолепный материал пьесы расплылся у драматурга. Друзья

Толлера радовались его успеху. Убежденные враги не защищались. Но все — и друзья и враги — разгорячились по поводу этого нового театра Пискатора.

Макс Гохдорф («Форвертс».)

Пискатора с полным правом можно назвать автором, как и Толлера. Он создал нечто необычайное. То, что техническая сторона до сих пор не на высоте,— понятно. Этот большой и сложный аппарат должен еще сложиться. Но во всем чувствовалась сила.

Манфред Георг. («Берлинер фольксцейтунг».)

Буржуазная пресса отнеслась доброжелательно к нашему предприятию, во всяком случае с сильным подчеркиванием художественной ценности, делая иногда попытки увести меня и театр от политики. Фактически она обнаружила полнейшее непонимание первоначальной связи между политическим мировоззрением и художественным оформлением. Доброжелательно настроенная ко мне лично пресса всячески старалась доказать, что оба момента неотделимы друг от друга, что я мог и в буржуазном театре «интересно» поставить любую пьесу и т. д. Таким образом, буржуазная пресса пыталась эстетически воспринять направленный против нее и ее класса политический удар, критиковать по художественным масштабам, заимствованным у прошедшей эпохи, нечто пока несравнимое, для чего еще не имеется соответствующего мерила.

## XVII. СЕГМЕНТНО-ГЛОБУСНАЯ СЦЕНА

### «РАСПУТИН, РОМАНОВЫ, ВОЙНА И ВОССТАВШИЙ ПРОТИВ НИХ НАРОД»

*С 12 ноября 1927 года до 20 января 1928 года*

Если бы «Гопля» не имела успеха, и если бы, как предполагалось на премьере, мы должны были действительно снять ее через две недели, то это не позволило бы нам поставить вслед за ней такую большую и трудную пьесу, как «Распутин».

По поводу выбора к постановке «Распутина»[54]

Нам был ясен «сенсационный» момент в пьесе. Но все же мы видели, что благодаря сюжету можно дать хороший общий разрез возникновения русской революции, который облегчит нем-

цам, недостаточно хорошо знающим подробности, понимание ее истории. Мы видели в пьесе распад господствующего класса, гниль и перезрелость «наверху», а 19 добавочных сцен показывали пришествие революции «снизу». К этому присоединился педагогический момент: поставить вслед за пьесой, изображающей немецкую революцию («Гопля»), пьесу о русской революции.

Нас позднее часто упрекали в том, что мы показали русскую драматургию послереволюционного периода пьесой попутчика Алексея Толстого. Здесь нужно заметить, что эти «немецкие» упреки основательны лишь отчасти, потому что сущность попутничества не была хорошо известна. В немецком слове «Mitläufer» (попутчик) имеется нечто более принижающее, чем в русском слове «попутчик», которое, по-моему, звучит как «сочувствующий». Таким образом тактически и пропагандистски передовой попутчик довольно хорошо совпадал с нашим тогдашним положением и структурой публики. Кроме того, другие советские драматические произведения, в противоположность настоящему времени, попадали к нам тогда чрезвычайно скупо. То, что мы получали, было политически рискованным, потому что нам не хватало общих предпосылок (как у Эрдмана в «Мандате»), или же пьесы были слишком специфически русскими. Другие пьесы, так называемые «агитки», вполне соответствовавшие своему назначению в СССР, были для нас слишком открытыми и примитивными по тематике. «Октябрьская революция» Суханова обсуждалась нами очень серьезно, но огромные массовые сцены, на которых пьеса построена, требовали иного театра, чем наш. Только в конце сезона, слишком поздно, были нам присланы пьесы Киршона, Иванова, Тренева и др.

Учитывая запросы публики, которую мы, по нашему мнению, изучили, «Распутину» нужно было дать подходящие декорации. Большой материал, напряженный и интересный конец, острые убедительные характеристики. У этой драмы был только один, во всяком случае крупный, недостаток, делавший ее «сенсационной». Она ограничивалась личной судьбой Распутина. Как ни интересна была фигура «старца», все же мы должны были исходить из исторического материала, а не с точки зрения «интересных личностей». И нашей темой стала «судьба Европы 1914—1917гг.», или конкретнее — мы расширили название — «Распутин, Романовы, война и народ, восставший против них».

В программе к «Распутину» Лео Ланиа писал о нашей концепции темы:

### Драма и история

История? Для нас? Что может значить она для нашего времени, которое до отказа наполнено важнейшими проблемами, замечательными событиями и судьбами? Настоящее не нуждается

в воскрешении мертвых героев, так как оно безжалостно развенчало живых и рассматривает себя само, отражая круг социальных сил и возможностей, более великих и ожесточенных, чем все войны и столкновения прошедших времен. Если мы возвращаемся к круговороту сегодняшнего дня и оглядываемся назад, то только потому, что рассматриваем прошлое политически, как и настоящее. Историческая драма является не трагедией какого-нибудь героя, а политическим документом эпохи.

Не обращать внимания на эти политические документы означало бы бросить на ветер опыт и знания, добытые предыдущими поколениями кровью и несказанными жертвами. Но мы не можем довольствоваться тем, чтобы рассматривать историю только с исторической точки зрения. Историческая драма не является для нас только средством просвещения: поскольку она существует, она должна быть мостом между тем, что было когда-то, и современностью и освободить те силы, которые призваны оформить образ этого настоящего и ближайшего будущего.

Где кончается история и где начинается политика? В нашей исторической драме таких границ не существует. Крестьянская война, французская революция, революция 1848 года, Парижская коммуна, Октябрьский переворот — все это важно для нас по отношению к 1927 году. «Смерть Дантона» и «Флориан Гейер» дают столько же исторического материала, сколько и данных о времени его возникновения. Мы хотим видеть документы прошедшего в свете актуальнейшей современности, не как эпизоды из той эпохи, а как эпоху, не фрагменты, а замкнутое единство, историю не как фон, а как политическую реальность.

Этот основной подход к исторической пьесе обусловливает совершенный распад существовавшей до сих пор драматической формы; важны не внутренние изгибы драматического действия, а по возможности исчерпывающий эпический ход действия определенной эпохи, начиная с ее корней и кончая ее последними проявлениями. Драматический момент нам важен лишь постольку, поскольку он подтверждается документально. Этому документальному углублению и расширению служит кино,— непрерывная смена внешних событий при помощи проекции и сцен, которые, будучи поставлены между действиями, в решительных местах поворота действия становятся лучами, направленными прожектором истории в тьму эпохи.

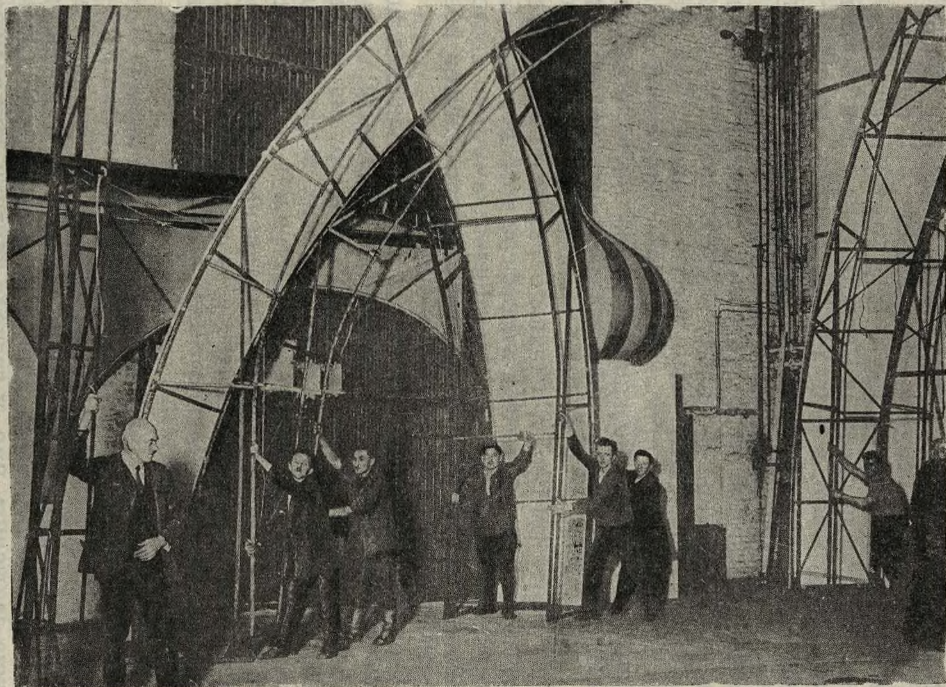
Нам интересны не авантюристическая фигура Распутина, не заговор Романовых. Здесь должен быть показан кусок мировой истории, героем которой русский чудотворец является в одинаковой мере со всяким зрителем из партера и из галлереи нашего театра. Ведь и они были в окопах и на Карпатах не простыми зрителями, а участниками большой драмы крушения царизма; они определяли социальные силы, из которых возникла новая Россия; они создали замкнутое единство и кусок мировой истории: посетители театра 1927 года, с одной стороны, и с другой — Распутин, Романовы, война и народ, восставший против них.

Сняв в первой половине сентября квартиру под Берлином, чтобы театральные дела не мешали нам прорабатывать пьесу, мы сначала занялись изучением источников. Вначале я читал воспоминания Палеолога, французского посла, которые в известном смысле были руководящей нитью в нашей работе.

Эта книга была для меня особенно ценной потому, что Палеолог не ограничился простым пересказом придворных сплетен или обрисовкой чисто русских условий, а каждое достойное внимания событие старался объяснить международными политическими и военными событиями. Эта книга помогла мне разобраться в тайне строгой согласованности всех событий тех лет. Я увидел, что нельзя объяснить ни одной малейшей политической интриги, ни одного шахматного хода Распутина без того, чтобы не обратиться к английской политике в Дарданеллах или к военным действиям на западном фронте. Во мне жило навязчивое представление о земном шаре, на котором тесно переплетались все события, определенным образом связываясь друг с другом. Здесь для нас выяснились две стороны: во-первых, драма должна была быть поставлена на конструкции земного шара или, по крайней мере, на половине глобуса; во-вторых, судьба Распутина должна была быть расширена до обозрения судеб всей Европы. Исходя из этого, мы и приступили к работе.

Расширение материала и разрыв первоначальной узкой формы драмы были возможны лишь в результате введения новых сцен. Нужно было разбить весь собранный материал на три раздела: военно-политический, экономический (на одной стороне) и революционный, представляющий пролетарские силы (на другой стороне). Эти три «течения» должны были проходить через начальную рукопись. Для этого было необходимо хронологическое подразделение материала, в котором должны были быть установлены по датам события, современные пьесе.

Уже одна эта задача, выпавшая на долю драматургического бюро, оказалась значительно сложнее, чем подготовка к «Гопля». Мы составили календарь. Из хронологического обзора вытекали с математической последовательностью те точки, в которых политические события перекрещивались с событиями, составляющими содержание пьесы. Сюда, в поворотные пункты действия, были вставлены новые филь-



*РАБОЧИЕ СЦЕНЫ ПРИ ПЕРЕСТАНОВКЕ ДЕКОРАЦИИ.*

мы. В общем, к восьми первоначальным сценам пьесы было добавлено девятнадцать новых. Пьеса после внесения текстуальных изменений охватывала период времени с начала 1915 г. до октября 1917 года. Тексты новых сцен были написаны совместно Гасбарра и Лео Ланиа. На эскизе обработки первого акта можно увидеть яснее, как они это сделали.

Первоначально 1-е действие драмы Толстого состояло из трех сцен. Это были сцены: в Царском Селе у приближенной царицы — Вырубовой, в квартире Распутина в Петербурге и в царской ставке. Действие начиналось воздушной атакой немецких цеппелинов на царскую ставку.

В нашей обработке после короткой сцены у Вырубовой шла вставная картина в кабаке, в предместьи Петербурга, где было показано охватившее массы отчаяние. Эта сцена должна была показать приближение революционной волны, охватывающей массы больших городов после победоносного наступления немцев под начальством Гинденбурга и после уничтожения 10-й русской армии. Сцена в кабаке относится к марту 1915 года, и таким образом по времени следует за 1-й сценой, вводя ее в атмосферу того периода. Сцена, заканчивающаяся проклятиями Вильгельму II со стороны отчаявшихся рабочих, служила переходом к ставшей позже знаменитой «сцене трех императоров».

Эта картина, написанная Ланиа так же, как и предыдущие, на основании исторических документов, должна была показать роль главных монархов Европы как орудия в руках господствующих экономических сил своих стран, тех экономических сил, которые затем выступают в следующей сцене и которым в дальнейшем противопоставляется представитель сознательно борющегося за революцию пролетариата в лице Ленина. Другие сцены также мотивировались историческими документами.

За этими вставными картинами следовала вторая сцена драмы: март 1916 года, момент знаменитой попытки русских прорваться между Дунаем и Березиной, чтобы облегчить французам борьбу под Верденом. Только этот военно-политический момент делает понятным настойчивое желание Распутина заключить мир, и господа критики, так насмехавшиеся над политической азбукой, введенной мной в эту пьесу, я думаю, провалились бы на экзамене по внутренней политической связи между отдельными историческими моментами. Различным течениям общественного мнения в Рос-

сии и при царском дворе, стремившимся к миру, мы противопоставили в следующей сцене с тремя промышленниками движущие силы политики войны «до победного конца» в лагере союзников, представителей тяжелой индустрии, воплощенной в военных заводах Круппа, Крезо и Армстронга. Эта сцена также была сделана по принципу монтажа: она показывала контраст между реальными экономическими требованиями индустрии, идеалистическими целями войны и лозунгами ее герольдов. К этому присоединилась сцена между Хэгом и Фошем — совещание верховных главнокомандующих во время большого наступления на Сомме.

Лишь затем следовала авторская сцена в царской ставке с нападением цеппелина. Эту картину мы дополнили сценой с дезертиром, коротким монологом, который (отметим ради курьеза) переделывали Ланиа, Брехт и Гасбарра до десяти раз, пока наконец мы не признали, что усталость русской армии от войны показана с полнейшей убедительностью.

Таким образом была разработана вся пьеса. К первоначальному концу — началу февральской революции и аресту царской четы — мы присоединили еще две картины и таким образом продлили действие до октября 1917 года, до захвата власти советами и знаменитой речи Ленина на втором Съезде советов.

Идея введения промежуточных картин имела свое основание в конструкции сцены — глобус,— имевший не только символическое значение, но и практическую цель. Я представлял себе конструкцию, которая не требовала бы занавеса для многочисленных перемен декораций, необходимых нам. В полушарии должны были с молниеносной быстротой открываться и закрываться отдельные сегменты, причем каждый раз все полушарие в целом превращалось в необходимые для данного действия места. Но, как всегда, технические возможности не соответствовали идеальным пожеланиям.

Я представлял себе изящную, быструю и бесшумно функционирующую театральную машину, но конечно, не ту, которую Альфред Керр потом правильно охарактеризовал как «ползущую черепаху из серого палаточного полотна». Уже это натянутое на стальной остов палаточное полотно вызвало недоверие с моей стороны (это был фактически очень дорогой материал для воздушных шаров, который, сверх того, при помощи дорого стоящего приспособления покры-

вался серебряной окраской, для того чтобы быть пригодным для кино).

Но, как всегда, я должен был преклониться перед аргументами нашего специалиста — конструктора сцены и финансовыми соображениями моего коммерческого директора. Как оказалось, в более дешевой конструкции клапаны на отдельных сегментах сцены помещаются и передвигаются с невероятным трудом. Они являлись источником постоянной опасности. (На одном из первых представлений один из клапанов расстегнулся и, при вращении площадки, чуть не попал в зрительный зал, что было предотвращено только благодаря присутствию духа одного из рабочих сцены, Арндта.) Позднее в больших сценах мы стали вообще обходиться без клапанов. Особенно слабым местом была вертикальная часть полушария, которая могла подыматься к софиттам при помощи электрической лебедки. Я представлял себе быстрый и бесшумный подъем и спуск для того, чтобы создать наверху своеобразную сценическую площадку. Еще сейчас я вижу себя наблюдающим первую пробу этой части и со страхом смотрящим на часы. Обещанный «быстрый» подъем вертикальной части до первой галлереи продолжался при этой пробе не менее 7 минут. К тому же мотор шумел так, как будто двигался в порту подъемный кран с углем. И у меня вырвались слова, сделавшиеся у нас, к сожалению, «крылатыми»: «Да так мы не сможем создать театра». Посторонний наблюдатель, видевший эти конструкции, не может себе представить, на какие трудности мы наталкивались при проведении малейшего новшества в декорациях. Несомнено, что постройка нового театра по нашим планам была бы дешевле и во всех отношениях рациональнее.

## Кино

Своеобразное явление представлял собой глобус в связи с кино. Мы сначала думали, что глобус исказит кинокартину до неузнаваемости. Поэтому мы производили специальные опыты, чтобы установить, нельзя ли пропускать фильм через сделанную в первом ярусе систему призм и тем самым уменьшить искажение фильма выпусклостью глобуса. Все это оказалось излишним. Как раз на выпусклости появилась картина, полная своеобразной пластичности и живости.



ГОЛОДАЮЩИЙ ИЗ „РАСПУТИНА“.

Кроме шара в моем распоряжении имелась еще прямая поверхность для фильма: это было полотно, связывавшее шар с возникавшей сценической площадкой, когда вертикальная часть была поднята. Позднее я применил, как и в «Гопля», перед сценой завесу, затем в конце концов стал применять так называемый «календарь». Этот календарь представлял огромную, обтянутую полотном раму шириной в 2½ м и высотой в разрез сцены. Рама эта очень легко выдвигалась и задвигалась на правую сторону сцены. Своему возникновению календарь обязан невозможности охватить исторический материал только сценическими средствами. Для многих военных и политических событий, несших в пьесе драматическую фунцию, был необходим особый инструмент, при помощи которого я мог бы вставить все моменты в пьесу. Календарь был до известной степени записной книжкой, на которой мы беспрерывно отмечали все события драмы, делали заметки, обращались к публике и т. д. Чтобы достигнуть и здесь непрерывности движения, текст давался посредством проекции сверху вниз так называемых «бегущих надписей».

Снова, как при постановке «Гопля», начался громадный организованный поход на архивы кинообществ. На этот раз нам пришлось столкнуться со значительно бòльшим сопротивлением. Руководители архивов за это время поняли, каким целям служат их ленты. Быть может, за этот промежуток времени им намекнули сверху, из предприятий Гугенберга. Но на этот раз нам очень помогли русские, которые в то время как раз составили из архивных материалов фильм под названием «Конец дома Романовых». К сожалению, это был фильм, исторически доходивший только до 1910—1921 г., тогда как мне требовался для поставленной цели исторический материал от начала царизма до наших дней. Наша «фильмовая колонна» поэтому набросилась на некоторые фильмы, построенные на русском материале, и проработала за несколько недель около 100 000 метров различного материала. К этому еще присоединялся бесконечно большой материал, находившийся в еженедельных обозрениях культурфильмов в видовых картинах, который должен был быть нами пересмотрен.

## Функции кино

*Учебный фильм* передает объективные факты — как актуальные, так и исторические. Он дает зрителю сведения о материале. Нельзя требовать, чтобы каждый знал родословную Николая II, историю царизма и значение русского православия. Но зритель должен все это знать, если он хочет понять пьесу. (Я не считаю, конечно тех, которые во что бы то ни стало хотят остаться в неведении и считают театр просто развлечением.) Учебный фильм расширяет материал во времени и пространстве. Чтобы объяснить фигуру последнего царя, показать его как конечный результат длинного ряда поколений, отмеченных убийствами, безумием, обманом, развратом и мистикой, мне понадобилась генеалогия дома Романовых, конечно, не для того, чтобы тенденциозно осрамить царей и королей и не для «большевистской клеветы. Зритель должен был рассматривать царя не как случайное явление. Поэтому я начал «Распутина» с «примитивного урока истории», с показа портретов царей, сопровождаемых на экране соответствующими надписями: «Внезапно скончался», «Умер в безумии», «Покончил самоубийством», исторические факты, которые можно найти в любой книге по истории. В конце этого ряда прожектор освещает живую фигуру последнего Романова. Фильм исчезает. Николай II появляется, отягченный трагической судьбой своего дома, как фигура, сделавшаяся почти символом, а за ним вырастает его судьба, огромная тень Распутина. Этим самым даны и утверждены те представления, которые получают свое развитие в дальнейшем ходе пьесы. Но революция 1917 года не должна была быть показана как случайное явление, она должна была быть дана сознательно как неизбежное, необходимое следствие развития сотен лет. Вынужденная отмена крепостного права, податная «свобода» крестьян, ничуть не лучшая, чем крепостное право, рост индустриального пролетариата. 1905 год, подавление в крови восстания — все это должно было быть показано как повторяющийся, нарастающий мотив, переходящий в торжествующие фанфары 1917 года. Это было второй частью кинопролога, доходившей до исторического момента, которым начинается пьеса. После последних кадров (рассеянных масс русских полков в Карпатах) открывался занавес. Настроение для первых слов было создано.

*Игровой фильм* вступает в развитие действия, он является заменой сцен. Но там, где сцена тратит время на разъяснения, диалоги и действие, фильм несколькими кадрами разъясняет положение. Как раз столько, сколько нужно: войска бунтуют, ружья брошены, началась революция — красное знамя на мчащемся автомобиле и т. д. Фильм вставляется между сценами или дается во время их (на занавесе из газа, находящемся между сценой и публикой): в то время, как царица умоляет дух Распутина дать ей совет, революционные полки подходят к Царскому Селу. Этот фильм, совершенно ясный и определенный по своей функции, переходит затем в третий вид фильма, который ярче выступил в «Распутине», нежели в «Гопля», и частично получил новое значение.

Комментаторский фильм сопровождает действие, как хор. Дибольд сравнивает его с античным хором. Он прямо обращается к зрителю, говорит с ним («Пожалуйста, не обижайтесь на нас, мы снова начинаем с начала»). Он фиксирует внимание зрителя на важнейших моментах пьесы («Царь отправляется на фронт, чтобы стать во главе армии»). Он критикует, жалуется, приводит важные для действия цифры и изредка агитирует. В этой функции фильм в «Распутине» выступил в качестве календаря. Он был оптическим словом. Над бушующими массами в битве на Сомме появляется надпись: «Потери — полмиллиона убитых, выигрыш — 300 кв. километров» (сцена между Фошем и Хэгом). Над трупами русских солдат — подлинные слова царя из письма к царице: «Жизнь, которую я веду как главнокомандующий,—здоровая, действует укрепляюще».

Но комментаторский фильм может совершенно не считаться со словом, как в сцене трех промышленников. Здесь фильм был документом, но одновременно он говорил собственным языком. Он составлял контраст со словами в пьесе. Когда представитель Круппа козыряет: «Речь идет о спасении немцев», представитель Крезо возвещает: «Нужно охранять демократию и цивилизацию», и представитель Армстронга заявляет: «Мы боремся за освобождение мира»,—а за ними видны дымящиеся трубы заводов тяжелой индустрии,—тогда благодаря контрасту (сатирическому) вскрывается вся сущность империалистической войны до самых ее корней. Как в «Грозе над Готландом», так и в «Распутине» я применял фильм как проекцию судьбы в будущем. Фильм придает сцене ее действительное содержание, связывая действующих лиц с их будущей судьбой (для зрителя). Таков, например, расстрел царской семьи в фильме во время сцены с присягой.

## ОТКЛИКИ НА «РАСПУТИНА»

### Процессы

Драма, смотревшаяся с большим напряжением, приводила зрителей в приподнятое настроение. Неудержимому потоку, который шел без перерыва, за исключением антракта в 20 минут в середине пьесы, никто не мог сопротивляться. Насколько сильно было влияние пьесы на публику, доказывает следующий курьез: в течение нескольких первых спектаклей антракт, из-за непредусмотренной трудной перестановки внутренних частей глобуса, продолжался 40—45 минут. Нас это обстоятельство чрезвычайно смутило, особенно на премьере, и мы думали, что при том нетерпении, которое свойственно берлинской публике, это обрекает постановку на неуспех. Но затем выяснилось, что никто кроме нас не заметил продолжительности антракта. Напряжение это оста-

лось вплоть до последней сцены появления Ленина в Смольном, дающего всей постановке определенную политическую установку. Буржуазная публика почти бежала из театра, а пролетарская поднялась со своих мест и вместе с находившимися на сцене запела «Интернационал».

Тому, что произошло вечером, соответствовало эхо на завтра утром.

Из всех пьес этого сезона, в том числе и моих постановок, самые значительные отклики выпали на долю «Распутина». Если до сих пор критика и буржуазная публика пытались разбирать политические устремления моих постановок с эстетической стороны и переводить дискуссию о них в плоскость «чистого искусства», то после «Распутина» сделать это уже никак не удавалось. В том, что эта постановка была оценена как определенно политическая и занимала больше суды, чем политических фельетонистов, я вижу преимущество ее и доказательство того, что в ней мне удалось провести все свои намерения остро и ясно. Отклики на эту постановку доказали, что постановка пьесы оправдала цель и оформление ее. Театр сделался политической трибуной. Стало необходимым считаться с ним политически.

Началось с того, что нами заинтересовалась юстиция. Появилась фигура, как будто совершенно посторонняя, по поручению которой нами стали заниматься. Это был генеральный консул Дмитрий Рубинштейн.

Г-н Рубинштейн, тайный финансовый советник русского царя и директор банка в Париже, заявил протест против того, что его вывели на сцену в «Распутине» в театре Пискатора, потому что он почувствовал себя оскорбленным данной ему характеристикой. Нам было прислано специальное распоряжение, которое запрещало нам под угрозой большого штрафа показывать на сцене Рубинштейна, хотя он был показан в сотнях постановок пьесы А. Толстого в СССР.

В процессе переговоров с поверенным Рубинштейна мы условились передать дело на разрешение обычных судебных инстанций, которые должны были рассмотреть и специальное постановление, и наш протест. В свидетели мы призывали великого герцога Людвига Гессенского, банкира Макса Варбурга, банкира фон-Бенкендорфа и Гинденбурга, статс-секретаря Курта Бааке, бывшего русского полицмейстера Белицкого и ближайшую подругу царицы Анну Вырубову.

До разбора дела мы предложили заменить в пьесе банкира Рубинштейна фигурой простого человека — Дмитрия Оренштейна. Это предложение заставило нас потратить много часов на переговоры с Рубинштейном, что внесло занимательный перерыв в серьезную рабочую обстановку нашего театра. Эти переговоры заслуживают того, чтобы быть опубликованными. Здесь я предоставляю слово Лео Ланиа, который вел специально хронику дела Рубинштейна:

### Его превосходительство Рубинштейн

Нигде нет ни портрета его, ни фотографии. Случайность? Доказательство того, насколько он мало тщеславен? Димитрий Рубинштейн, его превосходительство, русский государственный советник, персидский генеральный консул, частный банкир царя, могущественный финансист старой России, последовательно и одновременно директор, председатель ревизионной комиссии, член правления берлинского, венского и парижского банков, в течение всей своей жизни центр самых фантастических афер, заполнивших много страниц современной истории, этот Димитрий Рубинштейн всегда очень боялся «играть роль». Ибо он был одержим пожирающий страстью к игре. Титул, общественное положение были для него ни чем, как только средством достижения цели. Чем больше можно было оставаться в тени, тем лучше, потому что его не прельщала ни честь, ни популярность, ни женщины, ни роскошь — и меньше всего деньги. Большое счастье, авантюра, риск смелых спекуляций, сделок, финансовых операций — вот что являлось содержанием его жизни. Рамки таких карьер составляют дворец и камера тюрьмы, огромные победы и уничтожающие поражения. Рубинштейн был, быть может, последним рыцарем биржевой романтики.

Его стартом был Харьков. Происходя из очень состоятельной семьи, молодой Рубинштейн по окончании гимназии поступил в Харьковский университет. Он был лихим кавалером и бонвиваном, блестящим танцором и талантливым пианистом — музыка в крови у всей его семьи, которая с гордостью причисляет знаменитого композитора к числу своих близких родственников. Молодой студент Рубинштейн был центром харьковской золотой молодежи, и так как, несмотря на все безумные выходки, он был хорошим товарищем, то вскоре под именем «наш Митя» стал личностью, известной всему городу. К учению он относился недостаточно серьезно, несмотря на то, что профессора всячески хвалили его блестящие способности и уменье охватить предмет. Но зато почти ежедневно он изумлял своих товарищей и друзей новым, каждый раз все более смелым проектом основания всевозможных обществ и предприятий. В один прекрасный день — в воздухе уже пахло революцией 1905 года — дело в университете дошло до бурных выступлений по поводу преследований одного доцента. В этих выступлениях выделился Рубин-

штейн, произносивший такие радикальные речи, что он был в спешном порядке исключен из университета и вынужден был сменить высшую школу на банкирскую контору.

Прошло несколько лет. Рубинштейн благодаря нескольким ловким и удачным спекуляциям попал в ряды русских финансовых деятелей. Он переехал в Петербург, снял там для себя, в качестве директора Русско-французского банка, княжеский дворец, сделался интимнейшим другом графа Витте, доверенным лицом различных великих князей и стал склонять на свою сторону общественное мнение (для этого он провел своего зятя в руководители Петербургского телеграфного агентства). Через свою жену он получил доступ к Распутину, а через него—ко двору. В начале войны был финансовым советником Николая II, во время войны устроил пересылку денег от царицы к великому герцогу Гессенскому, затем купил большую архиреакционную газету «Новое время», финансировал партию, стоявшую за мир, вел тайные переговоры с германскими представителями в Стокгольме, с этой миссией объехал в разгар войны под чужим именем пол-Европы и — играл. Играл на всех биржах, занимался грюндерством, торговал во всех столицах,— и в 1916 году его стали считать самым крупным русским финансистом.

Националистическая великокняжеская партия победила, Рубинштейн попал под суд. Ему приписали главную вину в расстройстве русских государственных финансов, его обвинили в переброске русского золота за границу и так же, как его другу, генералу Сухомлинову, вменили в вину сотрудничество с немецкой разведкой. Рубинштейн попал в тюрьму, и ему было не миновать смертного приговора. Но тут вмешался Распутин. Дело это было нелегкое, но, вопреки всем препятствиям, «старец» провел свою волю: его «лучший еврей» был освобожден на основании документов, которыми его снабдил Распутин, сам перешел в наступление и со своей стороны возбудил встречный иск против государственной финансовой комиссии, обвинив руководящих членов ее во взяточничестве. Рубинштейн ушел из зала суда победителем, получив большую компенсацию за «беспричинный арест».

Но ему не пришлось долго наслаждаться одержанной победой. Керенский был свергнут, большевики захватили власть в свои руки. Рубинштейну со всевозможными приключениями удалось бежать в Швейцарию. В момент его приезда с семьей в Стокгольм все его состояние заключалось в знаменитых драгоценностях жены. Первая же удачная спекуляция возвратила ему часть потерянных миллионов. В то время как раз начиналось контрреволюционное наступление армии Юденича на Петроград, и все телеграфные агентства из Гельсингфорса, Ревеля и Риги вдруг сообщили, что белые заняли Кронштадт, а Петроград — накануне падения. Тысячи русских эмигрантов в Швеции с часу на час ждали падения советов, началось дикое повышение царского рубля, незадолго до этого скупленного Рубинштейном за бесце-

нок у беженцев. Он начал продавать эти рубли тем же эмигрантам по баснословно высоким ценам. Через несколько дней он исчез. У Рубинштейна был опыт в работе с телеграфными агентствами: они хорошо поработали, теперь им было нужно печатать опровержение. Белым был нанесен сокрушительный удар еще до того, как они одержали хотя бы одну победу. Рубинштейн стал снова богатым человеком и переехал в Вену.

Биржевые герои расположились в 30 километрах от Парижа. Ближайшая цель их была — одержать победу над франком. Рубинштейн во главе завоевателей вошел в столицу Франции. Он пустил в ход сложные махинации и выиграл. Он уже был уверен в окончательной победе, как в одно прекрасное утро его разбудил представитель парижской полиции. Полиция не понимает шуток: Рубинштейн должен быть посажен в тюрьму, должен быть выслан, должен потерять все свои деньги. Тогда он уцепился за следующее объяснение: он приехал в Париж не для спекуляции во вред франку, а, наоборот, его привело в Париж стремление поддержать франк. Потребовались доказательства. Рубинштейну ничего не оставалось делать, как купить на все свои иностранные деньги франки, после чего полиция милостиво отпустила его, и он, разбитый, возвратился домой. Снова пришел ему конец: он был разорен, верная прибыль была потеряна; но на следующий день франк снова начал повышаться. Рубинштейн был одним из тех немногих, кто заработал колоссальные деньги на этом повышении франка, и все это только благодаря энергии парижской полиции.

Внезапно Рубинштейн появился у Пискатора. Он приходил из вечера в вечер в театр, садился в одном из первых рядов партера и через неделю стал известной фигурой в театре: такие интересные посетители встречаются редко. Кассирша не переставала удивляться. «Ведь вы были здесь вчера».— «Да, постановка великолепная, я хочу посмотреть ее еще раз». И проходил мимо приветствовавшего его швейцара в партер.

Так продолжалось неделю, пока он не придумал предлога поговорить с Пискатором. В кабинет директора вошел небольшой коренастый человек, лет за сорок, с острым крючковатым носом над жесткими губами, словом — еврейский Наполеон. Он осыпал Пискатора каскадом горячих фраз: «Все это не верно, все не верно. Этот Толстой — негодяй! Разве я был шпионом? Я! Я только люблю мир, потому я и был против войны. Я пошел к царю и сказал: «Ваше величество, война — безумие, мир, вот что нужно; немецких депозитов я не отдам». — «Рубинштейн,— сказал мне царь, — не вмешивайся!» — «Конечно, я буду вмешиваться, немецкие депозиты принадлежат частным лицам, я их не выдам». Прихожу к французскому послу Палеологу. Этот старикашка сказал, что я подкуплен немцами. «Если ты еще раз это скажешь, то я дам тебе пощечину»,— сказал я ему. «Я — только делец, никогда не был политиком, я хочу заниматься делами. Но как я буду вести дела с Францией, если вы меня выводите здесь таким на вашей сцене в пьесе «Распутин»? Откуда этот Толстой

знает, какие дела у меня были с Распутиным? Как я буду вести дела в Париже, если газеты пишут, что я показан здесь, у вас, как немецкий шпион? Оставьте слово «спекулянт» — это мне не мешает, но — шпион!..»

Развеселившийся Пискатор вычеркнул слово «шпион».

На следующий день Рубинштейн пришел снова. Он еще раз посмотрел пьесу, и на этот раз нашел, что слово «спекулянт» тоже должно быть вычеркнуто. И так он боролся с Пискатором день за днем, целыми часами, пока мало-по-малу не добился того, что эти нелестные для него обозначения были выпущены.

Все же вопрос этот был урегулирован только временно. «Через месяц я снова буду в Берлине, тогда мы создадим большой процесс против вас, г-н Пискатор. Я приеду и привезу всех царских министров, великих князей, князя Юсупова, царского министра Трепова, показанного здесь у вас, который работает теперь вместе со мной в наблюдательной комиссии банка и является моим лучшим другом. Это будет процесс! Вы увидите, как меня оклеветали! Разве я политик? Я — простой коммерсант... А ваши постановки великолепны. В этом я кое-что понимаю».

Интересно, признает ли немецкий суд, что Митя Рубинштейн совсем не принадлежит истории современности, а является всего-навсего простым честным коммерсантом?

(Из «Дневника» Лаииа, январь 1928 г.)

Комедия сменилась сатирой: г-н Рубинштейн Первый, кайзер Вильгельм второй. Так же, как и Рубинштейн, Вильгельм не хотел быть исторической личностью. И он также мобилизовал юстицию и также добился специального постановления, после того как мы оставили без внимания письмо его берлинского адвоката, требовавшего, чтобы мы выпустили его фигуру из пьесы.

В другом месте я уже остановился на том, какие мотивы заставили нас ввести в драму фигуру Вильгельма II. Мы имели в виду не карикатурное искажение фигуры кайзера, а объективное изображение его личности. Эта объективность была гарантирована уже одним тем, что кайзер в пьесе не произносил ни одной выдуманной нами фразы, а только то, что было взято из его собственных заметок на полях военных донесений и из его различных речей.

Эмиль Людвиг писал об этом следующее:

### Вильгельм и Пискатор

Великолепная постановка, которую я впервые видел вчера, превратила незначительную пьесу «Распутин» в полотно современности, в которой Вильгельм II играет меньшую роль, чем это было в действительности. Лишь мимоходом появляется он из

магически движущегося земного шара, который поднят великим новым режиссером до уровня символа. В течение трех минут его пребывания на сцене он молится, ругает невидимого бога или приказывает гофмаршалам, и каждое его слово заимствовано из подлинных источников, к которым страна вот уже несколько лет как получила доступ: это военные речи и заметки на полях, опубликованные сперва в так называемых «Актах» Каутского, а затем нашедших себе место в научных исследованиях причин войны. Во всяком случае мне было знакомо каждое слово, и я сразу же вспомнил источники большинства из них.

Таким образом отпал всякий повод к запрещению, потому что, если я кого-нибудь заставлю говорить на сцене то, что он говорил в жизни, то этим самым я не могу затронуть его чести, тем более, что в этой сцене кайзер возбуждает симпатию, потому что здесь было показано наиболее интересное и волнующее проявление его субъективно справедливых чувств, а именно то выражение личного разочарования в обоих неверных коронованных родственниках, которое он 1 августа излил в грустных словах.

Как раз те слова, которые вкладывает в его уста Пискатор, могут быть произнесены в любой пьесе Фредерикуса для того, чтобы иллюстрировать субъективно добрые намерения и миролюбие кайзера в начале войны.

Тем самым одновременно был разрешен и правовой вопрос, потому что когда в 1922 г. по поводу пьесы о Бисмарке камеральный суд отказал кайзеру в иске, в мотивировке было сказано: исторические фигуры только тогда могут протестовать против показа их на сцене, если этим им наносится оскорбление; исторически же доказанная сценическая характеристика исключает возможность такого оскорбления.

Кайзер был выведен в той пьесе на продолжении двух актов и произносил длинные речи, само собой разумеется, почти целиком сочиненные, многофразные, и имеющие целью характеризовать его как вторую по степени фигуру. Если этот сложный случай в высших инстанциях был разрешен в пользу автора, то в гораздо более простом случае, у Пискатора, совсем не приходится спорить, и следовательно, специальное распоряжение надо рассматривать как преходящую придирку.

(«Фоссише цейтунг», ноябрь 1927 г.)

Я сам формулировал свою точку зрения на намерение суда удалить из пьесы фигуру кайзера в следующем сделанном мною суду заявлении:

«Актуальный театр, каким я его себе представляю и как я его осуществляю, не может ограничиться только художественным, т. е. эстетическим, опирающимся на сильное подчеркивание эмоциональных моментов, воздействием на зрителя. Его задачей является активное вмешательство в ход событий. И он выполняет эту задачу, показывая историче-

ские события тотчас же после их окончания. С ограничением в этом отношении театр не может согласиться. Он должен добиваться права показать по окончании исторического периода всех действующих лиц, которые играли определяющую для данного периода роль, как выразители социальных политических сил. Границей при изображении таких лиц может быть для актуального театра только историческая правда. Когда я, желая показать один из поворотных пунктов в истории Европы, вывел на сцену фигуру бывшего кайзера, то, в соответствии со всем моим мировоззрением, я был чрезвычайно далек от мысли дать эту фигуру в искаженном виде.

Я старался обрисовать существо его личности, поскольку она играла активную историческую роль, пользуясь всеми доступными мне источниками, в таком чистом виде, что даже симпатизирующий экс-кайзеру зритель должен был притти к убеждению, что в роковые для Германии дни руководство было возложено на человека, который оказался не в силах справиться с этой задачей. При этом я, как исторический материалист, не думаю приписать бывшему кайзеру всю вину. Нужно винить не индивидуум, а систему, делающую возможным такой неправильный подбор вождей. Таким образом я подчеркиваю вторично, что стилю всей постановки решительно противоречило изображение отдельных лиц в оскорбительном или вызывающем ненависть виде. Для меня было важно дать картину всех сил, которые привели к беспримерному крушению европейскую политику в 1914 — 1918 гг.

Задача актуального театра не может исчерпываться только точной констатацией исторических событий. Из этих событий театр должен будет сделать выводы для настоящего, указывая внутренние политические и социальные взаимоотношения нашего времени. Театр должен предостерегать и пытаться по мере своих сил оказать активное воздействие на ход исторического развития. Мы воспринимаем театр не только как отображение эпохи, а как средство изменить свою эпоху. При этом нам кажется, что сумма истин, составляющих и определяющих жизнь, совпадает с той более высокой истиной, которую всегда считают критерием настоящего искусства. Быть проводником определенного историко-философского мировоззрения, вытекающего из чисто исторических истин, равнозначаще для меня самым

большим требованиям, предъявляемым искусству вообще. С этой точки зрения полемика против отдельных лиц, будь то даже бывший кайзер, должна была казаться мне мелкой и незначительной. Каково бы ни было окончательное решение суда, театр не может допустить, чтобы его ограничивали в праве показывать определенную историческую картину, если только он желает выполнять свою общественную задачу.

Ставшее известным вчера под вечер решение суда, которое по иску экс-кайзера запрещает театру Пискатора показывать на сцене личность Вильгельма II, имело последствием, что театр на Ноллендорфплаце был в этот вечер переполнен до отказа. Многие принуждены были вернуться из-за отсутствия билетов. Когда перед сценой монархов светящаяся надпись бросила на земной шар слова: «Петроград — Берлин — Вена», часть зрителей поднялась со своих мест, заинтригованная тем, что будет дальше.

Открылись сегменты, и публика увидала, как и раньше, наверху — Николая II, внизу направо — Франца-Иосифа, а из третьего сегмента вышел писатель Лео Ланиа и сообщил публике, что экс-кайзер заявил протест против своего появления на сцене. Ланиа прочел важнейшие места из вчерашнего решения суда. Публика, которую некоторые места из прочитанного решения привели в очень веселое настроение, оживленно аплодировала этой измененной сцене. Других выступлений не было.

(Газетная заметка.)

Специальное распоряжение было нам вручено, и нам ничего не оставалось, как вычеркнуть роль Вильгельма II. Мы вышли из положения (как видно из этой заметки), играя сцену трех монархов без Вильгельма и читая вместо этого текст судебного решения:

«По иску прежде царствовавшего кайзера и короля Вильгельма II к театральному антрепренеру Эрвину Пискатору — суд в порядке специального распоряжения постановил: 1. Ответчику во избежание предусмотренного § 888 полицейского кодекса штрафа запрещается показывать в открытых представлениях, в частности в пьесе А. Толстого и Щеголева «Распутин», часть, изображающую истца. 2. Издержки по процессу возложить на ответчика.

Мотивы решения. Ходатайство о специальном распоряжении имеет в виду сцену в пьесе, в которой истец выведен с бывшим императором Францем-Иосифом и царем Николаем Вторым.

Члены суда присутствовали 23 ноября в театре на постановке пьесы и вынесли следующее впечатление:

> Сцена вставлена в первоначальный текст пьесы «Распутин», истец выведен в таком виде, что его нельзя не узнать. Выход истца поставлен в связь с обоими монархами. Слова, которые он произносит, выражают для всех одинаковую установку. Так как император Франц-Иосиф показан совсем выжившим из ума, а царь Николай — ханжой и бесхарактерным дураком, то напрашивается мысль, что и истец должен быть охарактеризован таким же образом.
>
> Этим затрагивается честь истца.
>
> Суд признал иск обоснованным. Суд оставляет в стороне вопрос о том, может ли быть выведена на сцену историческая личность, какой является истец. Во всяком случае это может быть допущено в пределах § 23 ч. 2 закона об охране искусства от 9 января 1907 г.
>
> Ответчик ставит целью своей программы проводить при помощи театра важную подготовительную работу для победы мировой революции и для установления с ее помощью между людьми лучших и более справедливых отношений. В государстве, основанном на началах свободы, такого рода пропаганда является его правом. (Подчеркнуто мною.— *Э. П.*) Но это право ограничивается, сталкиваясь со справедливыми интересами отдельных лиц.
>
> Интерес истца затрагивается тем, что он выводится в унижающем виде для удовлетворения потребности публики в сенсации и в зрелищах, без всякой связи с действием и первоначальной фабулой драмы. Отсюда вытекает обоснованность применения § 23, ч. 2 закона об охране искусства. Срочность выполнения сего решения зависит от обстоятельств.

Интересно, что свободная демократическая республика дала мне право вести пропаганду в пользу мировой революции, но это мое право должно быть ограничено «справедливыми интересами» отдельной личности. Это настолько прекрасно показывает демократическую концепцию капиталистического государства, что я прошу прочесть этот абзац внимательно. Горит дом; ты приходишь, чтобы тушить, но кто-то стоит в дверях и закуривает. Это его дело. Ты не должен ему мешать. Так как капитализм состоит исключительно из личных интересов, то, хотя у тебя есть право находить свой личный интерес в мировой революции, все же ты не должен не только делать ее, но даже пропагандировать, если это затрагивает справедливые интересы отдельной личности.

Этим решением суда инцидент, конечно, исчерпан не был. Наоборот, теперь только дискуссия разгорелась во-всю. Юристы, политики, писатели, руководители театров выступили для того, чтобы основательно осветить вытекающие из запрещения суда следствия и дальнейшие выводы. В начале декабря началось рассмотрение дела по поводу специального распоряжения и моего протеста против него. Все мотивы за и против изображения нами кайзера были изложены еще раз. Я снова изложил свою точку зрения, Ланиа и Гасбарра привели соображения, в силу которых была выведена в пьесе сцена трех императоров, а также указание адвокатов Гольдберга и Якоби на беспочвенность вынесенного судом решения. Когда после долгого разбора мы вечером оставили зал суда, судьба нашего протеста не была еще решена. Только 15 декабря было объявлено решение суда. Суд утвердил первое решение.

Дискуссия по поводу всего комплекса вопросов приобрела новый стимул благодаря разбору моего протеста против специального распоряжения в пользу Димитрия Рубинштейна. Театр Пискатора проиграл и этот процесс. Меня, как ответственное лицо «акционерного общества», еще долгое время разыскивали судебные исполнители для взыскания судебных издержек по делам Рубинштейна и Вильгельма II.

## XVIII. ЭПИЧЕСКАЯ САТИРА

### „ПОХОЖДЕНИЯ БРАВОГО СОЛДАТА ШВЕЙКА"

*С 23 января 1927 года до 12 января 1928 года.*

Отражение, которое получила война в произведениях последних лет, ясно показывает большую напряженность социального и духовного развития Европы. Но в то время как другие писатели в своих произведениях «обсуждают» войну и выступают против нее, роман Ярослава Гашека замечателен тем, что в нем, так сказать, война сама себя уничтожает. Война рассматривается в нем сквозь призму восприятия простого человека, здесь показана победа здорового человеческого разума над фразой. Так как Гашек и герой его Швейк стоят по ту сторону всех шаблонных и общепризнанных понятий и всякой условности, то здесь мы имеем столкновение человека с противоестественностью мас-

сового убийства и милитаризма на той грани, где всякий смысл переходит в бессмыслицу, всякий героизм — в смешное, а божественный мировой порядок — в карикатурный сумасшедший дом.

После того, как мы попытались дать в «Гопля, мы живем!» картину десятилетия немецкой истории, а в «Распутине» — корни и движущие силы русской революции, мы хотели лучом сатирического прожектора в «Швейке» осветить весь комплекс войны и наглядно иллюстрировать революционную силу юмора.

Мне с самого начала было ясно, что инсценировка «Швейка» должна ограничиться точной передачей содержания романа. Это ставило перед нами задачу расположить возможно большее количество наиболее сильных эпизодов романа в таком чередовании, чтобы они давали полную картину мира Гашека. Далее, нужно было найти способ жизненно передать на сцене сатиру Гашека, подчеркивающую смысл отдельных эпизодов. В то время как мы ломали себе голову над принципиальными вопросами и проблемами инсценировки, мы получили рукопись пьесы (переработка романа была сделана Максом Бродом и Гансом Рейманом). Наши самые мрачные опасения оправдались. Перед нами был не Гашек, а псевдо-комический офицерский фарс, в котором сатира Гашека была целиком принесена в жертву стремлениям произвести на зрителя «комическое впечатление» и сколотить настоящую театральную пьесу.

Что оставалось делать? Переработка этой переделки казалась совершенно безнадежной, потому что Брод и Рейман исходили из предпосылок, которые были диаметрально противоположны нашей установке. Между их переработкой и нашим пониманием этой задачи лежала непроходимая пропасть.

Выяснилось, что нельзя последовательно оформить материал, к тому же еще такой политически насыщенный, как в «Швейке», если не иметь политико-социологического мировоззрения. Воздействие было бы неполным. Оно бы отсутствовало также и у нас, если бы мы играли «фарс» обоих авторов, точно так же, как у Палленберга не было успеха в дальнейшем, когда он стал играть вне Берлина «свободного от политики» Швейка. Он выбрал такую форму, чтобы уберечься от упреков публики, будто он играет, как в постановке Пискатора, т. е. коммунистически. Из дальнейшего

видно будет, что роман Гашека, драматизацию его, оформление и технику сцены (если хотеть действительно овладеть материалом) разделить было невозможно. Но Брод и Рейман имели все права, и таким образом у нас были связаны руки. Начались длительные переговоры, время проходило, а мы не двигались с места. Наконец я решил сам с помощью Брехта, Гасбарра и Ланиа взяться за переделку в надежде на то, что Брод и Рейман, поставленные перед совершившимся фактом, признают правильность моих действий и согласятся с нашей переделкой, тем более, что на этот раз нас нельзя было обвинить в насилии над автором романа.

### Сценическая форма

Впервые здесь перед нами была не пьеса, которая худо ли, хорошо ли, сценична она или не сценична, является театральным произведением,— а роман. И притом такой роман, в котором, несмотря на пассивность главного действующего лица, все построено на движении: Швейка перебрасывают в тюрьму из тюрьмы, Швейк провожает полкового священника на мессу, Швейк едет в стуле на колесиках на осмотр, его отправляют по железной дороге на фронт, он целыми днями бродит в поисках своего полка,— словом, он в постоянном движении. Все непрерывно движется вокруг него. В этой текучести эпического материала великолепно выявляется вся неутомимость войны. Уже когда я в первый раз читал роман, задолго до того, как мы задумали его инсценировать, у меня было это представление о бесконечном, непрекращающемся беге всех событий. Когда у нас встал вопрос о перенесении романа Гашека на сцену, это представление сконцентрировалось и нашло свое выражение в мысли о непрерывном потоке-конвейере. [25]

#### Образец хода сценического движения в «Швейке»

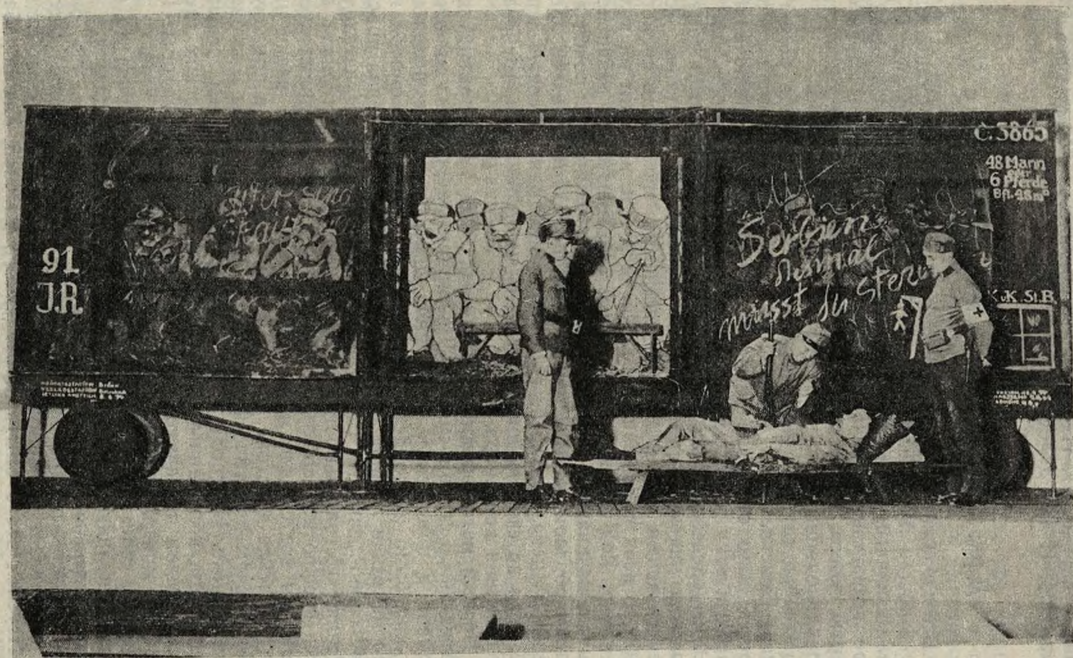
Второе действие. (Вступление.) Лента 1-я движется справа налево. Швейк марширует слева направо. Поет.

На 1-й ленте (справа налево) появляется старуха. Встреча.

Лента 1-я останавливается. Диалог.

Лента 1-я движется справа налево.

Швейк марширует дальше. Старуха исчезает. На 1-й ленте въезжают верстовые столбы, деревья, вывеска, местечко Мальчин.




СЦЕНА ИЗ „ПОХОЖДЕНИЯ БРАВОГО СОЛДАТА ШВЕЙКА“: АКТЕРЫ—ПАЛЛЕНБЕРГ И КАЛЕ.

Лента 2-я движется справа налево. Въезжает кабачок. Ленты 1-я и 2-я останавливаются. Разговор.

Лента 1-я и 2-я движутся справа налево. Кабачок исчезает. Швейк марширует. На 2-й ленте появляется копна сена. (Храп.) Разговор. И так далее.

## Драматургия на конвейере

Все сделанные до сих пор опыты перенесения романов на сцену в общем потерпели неудачу. В большинстве случаев не оставалось ничего, кроме фигуры главного действующего лица, которое вследствие изменения хода действия теряло характерные черты своего окружения и делалось поэтому, как личность, неправдоподобным.

Вдвойне трудной оказалась задача инсценировать роман Ярослава Гашека. Здесь даже не было романа, как законченное целое, а было огромное собрание анекдотов и приключений, которые к тому же не имели конца. Швейк как личность был очерчен определенно с самого начала и по ходу событий романа не получал никакого развития. Он никогда не выступал активно действующим лицом, а всегда пассивным, его можно представить себе во всех положениях, только не в том, в каком он является в конце. Ход романа определялся исключительно развитием событий, начиная с 1914 года и кончая серединой мировой войны. Таким образом, все элементы, из которых составлялось произведение Гашека, казалось, противоречили драматической переделке, если не считать широкой смены мест действия, требовавшей применения конвейера.

Первый метод, примененный нами, была уже упомянутая драматизация в старом смысле. Швейк как фигура был извлечен из романа и помещен в сочиненное действие. Опыт показал, как можно было предвидеть непригодность этого. Несмотря на то, что мы взяли лучшие места из текста, Швейк потерял присущую ему своеобразность. Его рассказам и остротам нехватало нарастания; обстоятельность Гашека в обработке материала оказалась абсолютно необходимой, тогда как течение драматического действия все сужало и уменьшало. Привнесенное извне на фигуру Швейка действие, да еще любовная история в придачу, лишили почвы политически-принципиальные моменты в произведении Гашека. Не среда и ее представители являлись решающим элементом, а связанные с ними вследствие сценических требований комедии незначительные персонажи. Удары, которые Гашек наносит монархии, бюрократии, армии и церкви, теряют, таким образом, свою силу. Швейк, принимающй все всерьез до смешного, исполняющий все до того, что это превращается в саботаж, соглашающийся со всем, но таким образом, что он все уничтожает,— превратился в болвана-денщика, который бессознательно делает хорошими все намерения своего оберлейтенанта.

Неуспех этого опыта, проведенного до того, как обрабатывающие роман лица закончили «игровой» материал, доказал снова, что превращение романов в пьесу — вещь неправильная. Можно

было сделать вывод, что лучше отказаться от «драматизации» фигуры и вместо пьесы о Швейке — перенести на сцену части романа. У этого плана была только одна трудность — форма современной сцены. Выяснилась невозможность обработать материал старыми театральными средствами.

На неподвижной сценической площадке нам все время приходилось сталкиваться с разрывом эпизодов Гашека и превращением их в отдельные сцены, что абсолютно противоречило характеру романа. Эту невозможность Пискатор преодолел, превратив неподвижную сценическую площадку в движущуюся. Он нашел соответствующие эпическому развитию романа сценические средства — конвейер.

Таким образом, проблема разрешалась не только технически, но и драматургически. Работающие над романом могли не искать какой-нибудь чуждой оригиналу структуры, а ограничились выбором драматически наиболее сильных сцен романа и технически приспособили их для сцены. Группировка материала могла вполне соответствовать тексту Гашека. Открытым оставался лишь вопрос о том, как сценически оживить среду, окружающую фигуру Швейка. Как всегда, в этом случае Пискатор применил фильм, с той только разницей, что на этот раз фильм был трюковой. Там, где Гашек, как в начале своих глав, делает принципиальные и прямые пояснения к теме, Пискатор поместил фильм по рисункам Гросса. Таким образом он достиг сильного сосредоточения всех сил вокруг Швейка.

(Здесь нужно упомянуть, что Пискатор долго носился с идеей дать Швейка одного на сцене, заменив всех остальных действующих лиц рисунками.)

Действующие лица, окружающие Швейка, поскольку они не являлись элементами самого действия, были изображены в виде кукол или марионеток.

После установления сценического оформления и средств драматургам осталось лишь свести роман, на чтение которого требовалось не менее 24 часов, в пьесу, идущую 2½ часа, не изменяя при этом присущего ему стиля. (К сожалению, Швейка нельзя было разделить на пять вечеров, как это предложил однажды Пискатор.) Эта работа потребовала большого сжатия частей оригинала и частичной перегруппировки их, для того чтобы сделать материал более сценичным. Кроме того мы строго придерживались решения не вставлять других текстов, кроме тех, которые имеются в романе.

Особая трудность заключалась в конце. Гашек умер, не окончив романа, и предполагавшееся им окончание невозможно было угадать. Всякий произвольный конец должен был показаться насилием, всякий естественный — несценичным. Поэтому необходимо было удовлетвориться компромиссным решением, одновременно сценичным и соответствующим Швейку.

Гасбарра («Вельт ам Абенд», 1928 г.).

Применять технику на сцене — это значит техникой уничтожить технику, потому что машина на сцене служит лишь для раскрытия объекта пьесы.

Абсурдна критика, утверждающая, что машина торжествует над человеком. Она торжествует только тогда, когда у нее нет оснований для этого, а именно — когда она отказывается служить. Только нефункционирующая машина мешает функциям человека, функционирующая — достигает обратного. Придавать машине бо́льшую ценность, чем ей подобает, равносильно тому, что ценить трактор больше сельскохозяйственных продуктов, ткацкий станок — больше, чем сукно, которое на нем изготовляется. Машина сама по себе равнодушна, ее назначение является решающим. Ее цель — никогда не стать самоцелью. Конечно, она создает новые условия на сцене, как новое содержание театра сделало ее необходимой на сцене.

А наша машина не работала. В первый раз на сцене актер должен был проводить свою роль в ходьбе, езде и беге. Это было возможно только при условии абсолютной бесшумности конвейера. При первых переговорах с фабрикой нам было обещано, что это условие будет выполнено. Когда мы в первый раз — 8 января 1928 года — попробовали пустить конвейер в театре на Ноллендорфплаце, то у нас создалось впечатление паровой мельницы, работающей полным ходом. Конвейер трещал, шипел, стучал так, что дрожало все здание. Даже при исключительных легких можно было с трудом перекричать этот шум. О диалоге на такой шумящей машине нечего было и помышлять. Мы сидели в партере и смеялись от отчаяния. Это было за 12 дней до премьеры. Хотя техники уверяли, что они смогут уменьшить шум, но об обещанной бесшумности не было и речи. Мы боялись, что это затянется и постановка окажется под вопросом. Каждый раз я убеждался, что моя идея могла быть осуществлена только частично. Началась утомительная работа по улучшению конвейера, проводившаяся на сцене в каждую свободную от репетиций минуту. При помощи огромного количества графита, мыла и смазочных материалов, утрамбовкой пола сцены тяжелыми деревянными катками и установкой новых подшипников, отводом цепного звена и поднятием всего конвейера нам в конце концов удалось

настолько уменьшить шум, что он не окончательно заглушал произносимые слова. Но, несмотря на это, актерам, чтобы быть услышанными, приходилось говорить, сильно повышая голос.

Остальные сценические конструкции были необычайно просты. Помимо двух конвейеров на сцене не было ничего, кроме двух полотняных рам, поставленных одна за другой, за которыми виднелся большой полотняный экран. Реквизит частично появлялся при открытой сцене на конвейере, частью висел в тележках так, что мог быть легко и быстро опущен и поднят. Из всех сцен, которые мне приходилось строить, это была наиболее простая и притом наиболее удобная для перемены «декораций». Все на ней шло быстро и — с виду — почти без напряжения. Особым моментом в этой постановке была свойственная ей комичность. Все, что происходило технически на этой сцене, невольно вызывало смех. Казалось, что была создана совершенная гармония между материалом пьесы и устройством сцены.

## Сценическое оформление и кино

В «Швейке» значение окружающей обстановки было еще больше, чем в других пьесах, где действующие лица разъясняли себя сами.

Это окружение я дал при помощи кино и марионеток.

Марионетки ни в коем случае не явились моей художественной выдумкой, они обозначали застывшие типы политической и общественной жизни старой Австрии. При этом мы различали целый ряд ступеней: полумарионетки, марионетообразные типы, полулюди. Этому фантастическому миру была противопоставлена единственная человеческая фигура Швейка. Некоторое время я даже думал довести эту мысль до высшей степени последовательности вообще, вывести только одного актера Палленберга — Швейка, *механизировав его окружение* при помощи кино, марионеток и громкоговорителя. Практическое оформление я представлял себе следующим образом: частично марионетки должны были быть действительно безжизненными куклами, в безобразно преувеличенных позах и масках, как те гротескные куклы, которые в свое время были даны Гроссом, Хартфильдом и Шлихтером в рисунках «дада». Частью же это должны были быть настоящие актеры

в масках с особым преувеличением их специальных функций (например, я представлял себе «шпика» с глазами на выкате и огромными ушами). У марионетообразных типов и полулюдей преувеличение должно было выражаться в актерских масках и в костюмах. Например, тюремный надзиратель должен был быть снабжен сделанным из газа и ваты огромным кулаком, который сразу давал ему характеристику. Целью всего этого было остроумное и ясное подразделение различных типов и преувеличенное подчеркивание отдельных фигур до степени символической клоунады.

Для этой работы лучше всего подходил мой старый друг, Георг Гросс. Таким образом возникло большое графическое произведение, заинтересовавшее, между прочим, государственного прокурора: рисунки Гросса стали предметом разбирательства по делу о кощунстве, возбужденному против Гросса и издательства «Малик». Всего для «Швейка» было сделано около 300 рисунков. Не меньшее значение для стиля «Швейка» имел реквизит. Реквизит также имел комические функции и вследствие этого должен был быть карикатурно преувеличен. К сожалению, и здесь многое осталось неосуществленным.

Наибольшее значение для характеристики окружающего в «Швейке» имело кино. Но на этот раз я не мог удовлетвориться натуралистическим документальным фильмом, так как это противоречило бы стилю всего материала. И кино должно было стать одним из карикатурных, сатирических элементов общей постановки. Таким образом возник по моей мысли нарисованный Гроссом политико-сатирический трюковой фильм. В этом фильме марионетки, изображавшие военных, духовенство и полицейских, начинали свои комические движения. Главная заслуга Гросса в этом фильме заключалась не только в действительно гениальной обрисовке типов, но прежде всего в том, что он при помощи фильма извлек «Швейка» и его среду из исторической окаменелости и связал их с современной действительностью. Военные врачи, офицеры, прокуроры были сделаны такими, какими они еще и сейчас живут в Пруссии. Таким образом пьеса продолжала борьбу в политической плоскости сегодняшнего дня.

## Заметки на полях к теме

Когда Джон Гартфильд и я в 1916 году в моем ателье в Зюдэнде в один прекрасный майский день, в пять часов утра, придумывали фотомонтаж, мы оба не подозревали тех больших возможностей и того тернистого, но победного пути, который предстоит этому открытию. Как иногда бывает в жизни, мы натолкнулись на золотоносную жилу, сами того не подозревая. Правда, в то время повсюду много любителей приключений устремлялось в неизвестную страну «дада», и к тому же многие открытия всегда почти готовыми носятся в воздухе. Одним из наших был и Эрвин, бывший тогда еще солдатом на фронте во Фландрии. Он уже слышал о нас и выражал нам свои симпатии присылкой чая. (Это было в то время, когда искусственный мед украшали железным крестом, а хлеб мазали так называемым военным пюре,—и все это за... марку!) Эрвин, смелый и упорный, как его предок, старый спорщик и переводчик библии, Пискаториус, смело держал острый нос против ветра, как это делали и мы, страстно мечтавшие о новых возможностях. Я знаю, что он уже тогда носился с совершенно готовым планом театра Пискатора. Помнишь ли еще, Эрвин, как ты, стоя на высокой режиссерской лестнице, словно на капитанском мостике, руководил знаменитым «утром дадаистов», в то время как некто из-за кулис ревел в публику длинные, грубо сколоченные речи? Но об этом между прочим. Во всяком случае Эрвин сознательно ввел фотомонтаж в рамки сцены, перемонтировал старый постановочный материал и дал сцене снова ту живость и полноту действия, которые должен иметь настоящий театр. Зайдите в любой хороший театр, и вы поймете, что я имею в виду. Как многие ищущие новых горизонтов, Эрвин не останавливается на уже испробованном. В нем живет нечто от страстной тоски Вагнера, и мы часто видим его на тернистом пути исканий великого художественного произведения, охватывающего все виды искусства. Какая величественная мечта и полет мысли, какие возможности, какой широкий простор для современных сценических чудес! Эрвин, как всякий неослепленный человек, видит, например, необычайно смехотворные дела, которые ведут дельцы из мира искусства сегодняшнего дня, он видит торговлю акциями, чистую биржевую спекуляцию и, сохранив в себе черты проповедника, пророчески ищет возможность придать искусству бо́льшую силу действия.

Эрвин поставил в глубине сцены для художника огромный мольберт, покрытый белой бумагой, и я сижу за ним во время спектакля, набрасываю большие иероглифы, контрапунктирую, затем подрисовываю, рисую сопроводительные тексты и хочу выразить всю ту злобу, которая осталась у Гашека невысказанной. Факт, что Эрвин создал здесь большое поле деятельности для новой графики, действительно огромные возможности для рисовальщика сегодняшнего дня, более соблазнительный, чем изъеденный молью эстетизм и библиографически-географические уродства для изящных, образованных людей. Здесь можно было рисовать на экране современные ужасы в стиле Домье. Какие возможности для художника, который хочет обращаться

к массам! Конечно, новая плоскость требует новых средств, нового, сжатого, ясного языка,— большие возможности для перевоспитания путанных и хаотических голов. Здесь ничего не сделаешь импрессионистскими пятнами. Кинематографические штрихи ясны, просты, не слишком тонки и, кроме того, тверды, как рисунки и деревянная резьба в готских инкунабулах, как лапидарно нацарапанные надписи на камнях пирамид. Сюда современный молодой художник и рисовальщик, в твоем распоряжении имеется огромное поле для приложения сил. Если у тебя есть что сказать, используй эту возможность!

Георг Гросс.

## Фигура Швейка и Палленберг

Особенно много споров вызвал вопрос, является ли Швейк окончательным болваном, который не знает, что говорит и что делает, и таким образом совершенно бессознательно, лишь благодаря своему простодушию, доводит до абсурда войну и все авторитеты, — или он только прикидывается простаком и действует совершенно сознательно. Во всяком случае все сходились на том, что достаточно одного его существования, чтобы были разрушены такие авторитеты, как церковь, государство и военный аппарат.

Швейк производит впечатление не тем, что признает одно или отрицает другое, а как раз наоборот, — тем, что он чрезвычайно последовательно подтверждает все существующее.

Таково было значение Швейка: он был не только простым шутником, своими шутками подтверждавшим вещи и отношения, но и большим скептиком, который вследствие своего неуклонного, неустанного утверждения в действительности отрицает все. Мы аргументировали так: Швейк является глубоко асоциальным элементом, он не революционер, желающий нового строя, а тип, лишенный общественных устоев, который и в коммунистическом обществе будет влиять разлагающе.

Для этой роли, как мы ее понимали, в Германии никого лучше нельзя было подобрать, чем Макса Палленберг. Как раз это послужило причиной упреков со стороны политически дружелюбно к нам настроенных людей, которые говорили, что мы разводим «знаменитостей» в нашем театре. Я принимаю этот упрек, потому что тем большим значением, которое приобрел наш театр в интернациональном масштабе, было доказано, что предпосылки были правильны. Нужно еще представить себе, о чем здесь



*„ПАЛЛЕНБЕРГ В РОЛИ ШВЕЙКА“.*

шла речь, а именно, о пропагандистском средстве огромнейшего воздействия и убеждения. Я всегда считал, что для создания настоящего революционного политического театра необходима коллективная работа всех его элементов, и что эти элементы могут быть найдены только в среде пролетариата и близко к нему примыкающих слоев. Мое личное развитие, исторически показанное в этой книге, не оставляет сомнения в моих действительных взглядах. Но здесь речь шла о продвижении нашей идеи, за которую мы агитировали всеми средствами. Это был, так сказать, самый короткий путь для того, чтобы проникнуть в центр интересов всех слоев. Наиболее длинным путем была бы подготовка идеального ансамбля, для чего требовались не месяцы, а годы. Необходимо заметить, что все левые коллективы, которые были организованы позднее, получили подготовку в нашем театре, в студии. Но тогда мы еще не располагали нужными силами. Приглашение Палленберга диктовалось необходимостью хорошо поставить пьесу и соображением о его талантливости. При распределении ролей никогда не следует руководствоваться какими-либо другими соображениями, кроме качества исполнения. Начинающий ли это актер или звезда — безразлично. Чаще всего это — звезда. Почему нам не использовать одаренного человека, если даже экономические условия сделали его «звездой»?

Лишь тогда это дает право нападать, если такого актера выдвигают по его желанию, т. е. если создают роль лично для него и подчиняют ему все остальное: смысл, пьесу, постановку, режиссуру и т. д. Здесь как раз был противоположный случай. Не из-за Палленберга ставилась пьеса, не для него мы создали роль, а роль и смысл пьесы требовали Палленберга. Только так и следовало ставить вопрос: произвести более сильное впечатление на публику благодаря лучшему, т. е. вернейшему, распределению ролей. Особенно у нас, имевших целью политическое воздействие.

Палленберг был действительно идеальным Швейком. Он изумительно вчувствовался в сценические и технические детали пьесы и ансамбля. И с этой стороны он не был у нас «звездой» в обычном смысле. Ему, получавшему свою окончательную чеканку в школе Рейнгардта, потребовалось сильное внутреннее напряжение, чтобы удовлетворить требованиям этой новой, так сказать, материалистической игры. Он достиг этого перевоплощения с изумительной ловкостью

и эластичностью и с точки зрения сценической создал такую фигуру, которую без преувеличения можно причислить к бессмертным сценическим образам.

## XIX. ЭКОНОМИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ «КОНЪЮНКТУРА»

### ТЕАТР ПИСКАТОРА И ЛЕССИНГ-ТЕАТР

*С 8 апреля до 3 мая 1928 г.*

Театр на Ноллендорфплаце имел большой успех, но у нас были различные обязательства в отношении пьес, актеров и зрителей. Встал вопрос об открытии еще одного театра. Я очень протестовал против того, чтобы в первом же году расширить базу и открыть еще второй театр. Но так как я не знал точно финансовых дел театра, то в конце концов согласился взять второй театр на Ноллендорфплаце, а именно Лессинг-театр. Какие катастрофические последствия это имело для всего предприятия, — покажут следующие главы.

Пьеса «Конъюнктура» принята была во время сложной конъюнктуры в театре. Чем больше и интенсивнее занимались мы «Конъюнктурой», переименованной так из комедии Ланиа «Красное против белого», тем понятнее нам становилось, что комедия, даже в ее последней редакции, не может нас удовлетворить. Мы видели, что не можем скользить по поверхности проблемы, что нам необходимо смотреть в корень вещей, и что материал слишком серьезен и важен, чтобы сделать из него только фон для большого зрелища.

Темой была — нефть. Тема эта, ставшая особенно актуальной в связи с романом Эптона Синклера «Нефть» и современной политикой, оказалась недостаточно разработанной и требовала значительно большего углубления, нежели комедия Ланиа.

Ланиа сознавал эти трудности, но его захватила мысль поставить пьесу в нашем театре. И несмотря на то, что пьеса была принята в других театрах, он в третий раз принялся за переработку. Чем интенсивнее мы оба погружались в проблему и материал, тем сильнее выявлялись трудности. Мы вместе прорабатывали целые тома литературы по статистике и различным экономическим вопросам, и нам становилось все яснее, что в «Конъюнктуре» заключались только зародыши большой экономической комедии, но в то же время

такие возможности, которые открыли перед театром совершенно новые перспективы. Но было начало февраля, а 1 марта Лессинг-театр должен был открыться пьесой Ланиа. Неразрешимая дилемма. С одной стороны — необходимость поставить эту пьесу, с другой — тема комедии, которую жалко было тратить по пустякам для обычного веселого зрелища.

Необходим был компромисс. Снова появились «исключительные обстоятельства»: недостаток времени, потребности производства, более сильные, чем наши желания и намерения. Об оформлении пьесы и своих взглядах Ланиа писал в программе пьесы следующее:

> Опыт драматического оформления актуальных политических и экономических тем сталкивается сейчас с самого начала — особенно в Германии — с большими трудностями. Буржуазия послевоенной Германии, как она ни «американизируется», продолжает думать — за исключением небольшого промышленного слоя — отжившими формулами и враждебно прислушиваться ко всему притупленным слухом. Очки, сквозь которые она рассматривает реальную жизнь, отняли у ее глаз последнюю свежесть. Эта естественная близорукость буржуазной интеллигенции еще обостряется искусственным сужением горизонта. Вокруг каждого письменного стола возведены высокие стены, ни один взгляд не проникает дальше страниц своей рукописи, за пределы прямоугольника своей чертежной доски. В Америке каждый студент во время каникул занимается сельским хозяйством или служит кельнером, телеграфистом, врач работает как фермер, почти каждый работоспособный человек занимается в течение своей жизни дюжиной профессий и с самого детства принимает участие в общественной жизни. Все равно, идет ли речь об акционерном обществе, нефтяной компании, электростанции, бирже или технике, прессе или юстиции,— благодаря воспитанию и укладу жизни во всех слоях и классах имеются знания «практической» общественной жизни. В Советской России каждый интересуется политикой как непосредственным, личным делом. В Германии же все факторы соединяются для того, чтобы до такой степени закабалить единичную личность в определенном положении ее профессии, что она с трудом составляет себе самостоятельное и ясное отношение к вещам, событиям и общественным организациям. Акции и угольные компании, техника и политика являются специальными вопросами для узкого круга людей, занимающихся ими. Для большинства населения все эти вопросы остаются неизвестными. Понимание двигательных нервов социального организма современности воспрещается. Не существует связи между интересами отдельной личности и событиями общественной жизни. А между тем именно этими вопросами занималась наша комедия.

Герой этой комедии — нефть. Здесь должен быть показан весь комплекс экономических вопросов, содержащихся в этой теме, законы и фазы его экономического развития и политического воздействия. Местом действия пьесы я выбрал Албанию. Хотя эта страна для международного нефтяного рынка пока еще не имеет большого значения, но именно здесь в маленьком масштабе могут быть прослежены с самого начала этапы мировой политики борьбы за нефть. Отношения Требич-Линкольна к Албании документально не установлены. Но он сам представляет собой настолько ярко выраженный тип авантюриста, накладывающий определенный отпечаток на все разбойничьи набеги и кровавые нити, ведущие к горячо оспариваемым источникам нефти в Мексике, Баку, Мосуле, что я взял на себя смелость присочинить к историческим поступкам Требич-Линкольна еще один, перенеся его из Китая или Германии в Албанию. Постановка Пискатора исходила из того, чтобы благодаря определенному устройству сцены сделать видимыми всю реальность и полноту данного материала. Его режиссерские предложения и начинания указали мне путь для осуществления моих замыслов, вытекающих не из произвольной выдумки или мгновенного вдохновения, а из задач и идей, которым хочет служить этот театр. Эта комедия возникла из нашей коллективной работы, оплодотворенной театром.

Несмотря на то, что первую половину сезона нам пришлось бороться с травлей, мы все же упорно продолжали работу. Вначале все как будто шло хорошо. При совместной работе первый акт удался очень хорошо, и выяснилось, что, исходя из темы «Нефти», мы не только достигли углубления содержания, но нашли также возможность применить новое оформление. Я хотел развернуть «борьбу за нефть» с самого ее основания и для этой цели положил в основу своей постановки новое построение сцены, стоящее в тесной связи с ходом действия. На совершенно пустой сцене никого нет. Гуськом входят три человека. Жарко. Они устали. Укладываются и хотят заснуть. Вдруг один вскакивает, ощупывает сзади землю и нюхает свою руку — нефть!.. Посоветовавшись (все это без слов), они делают крест в 20 см вышины, втыкают его в землю и пишут на нем, что они владельцы участка. С этой минуты за нефтяной участок начинается борьба. Небольшой кусок сцены продается, обносится забором и снова продается, до тех пор пока через голову отдельных лиц не вмешиваются государства и не возникают политические конфликты. От пустой сцены — голого поля — начиная от самых мелочей, должна была лавинообразно развиваться борьба за случайно открытый источник нефти. От открытия источника нефти через приготовление

к бурению, до устройства буровых вышек, от коммерческих операций с нефтью, как товаром, до политических комбинаций — все методы: соперничество, убийство, спекуляция, подкупы, революции, — должны были развернуться перед зрителями и показать им весь механизм международной политики.

Но только в первом акте удалось нам осуществить свою идею. Во втором действии комедии пришлось вернуться к первоначальной редакции пьесы, потому что иначе была бы совершенно уничтожена главная роль, принадлежавшая артистке Тилле Дюрье[26]. Это противоречие оказалось для нас непреодолимым. В то время как в новой редакции героем и центром пьесы была нефть, в старой редакции эти функции принадлежали героине. Со всех сторон появились компромиссы, и они отомстили за себя, как всегда.

Началось с того, что мы вторично должны были отложить постановку «Конъюнктуры», сначала на две недели, затем — на четыре. Репетиции очень затруднялись тем, что необходимо было изо дня в день перерабатывать пьесу, переработка подвигалась медленно, а затем совершенно прекратилась, когда Тилла Дюрье захворала и не могла больше репетировать.

Между тем я вместе с Ланиа работал над сопроводительным фильмом, который на этот раз должен был исполнять в пьесе особую функцию и который был составлен под совершенно новым углом зрения. Подобно тому как я развивал сценически-динамические моменты действия, придавая этим самостоятельное значение построению сцены и реквизиту, так и фильм был не только фоном для расширения пьесы, не только «иллюстрацией», но он должен был давать комедии твердые «рамки» в полном смысле этого слова.

Эта журналистическая комедия должна была развиться из газеты, т. е. вся сцена замыкалась страницей газеты, экраном, разделенным, как газета, на несколько колонок, из которых каждая соответствовала определенному месту на сцене. В то время как на сцене развивалась борьба между соперничающими за нефтяные источники группами — французскими и итальянскими нефтяными концернами, на экране бушевала газетная война между Францией и Италией, и при помощи трюкового фильма и письменных сообщений ожи-

влялись противоречия мировой политики. Этим я достиг необычайной простоты и наглядности событий, о которых, как в учебнике, давалось ясное понятие. Газетная страница находилась в движении, передвигаясь с одного места на другое и освобождая сцену в тот момент, когда кончались газетные комментарии и начиналось действие. А в заключение газета исчезала в пламени, когда албанская революция достигала кульминационного пункта, сжигая нефтяные источники.

Вообще, мне кажется, что постановкой «Конъюнктуры», которую нельзя упрекнуть в перегруженности декорациями и техническими средствами, было достигнуто определенное упрощение сценического построения, сделавшее эту вещь самой законченной работой сезона.

И все же — опыт был неудачен. Целый ряд причин вызвал необходимость серьезных переделок буквально за несколько часов до премьеры. В результате этих переделок пьеса, с первых же сцен страдавшая слишком легким ведением диалога и действия, окончательно переходила в плоскость чистой комедии. Но нам больше ничего не оставалось делать, если мы вообще хотели спасти постановку. Началась новая работа. Напрягая последние остатки сил, мы старались приспособить пьесу к новой функции главной роли.

Совершенно справедливо писала «Роте фане» о «Конъюнктуре».

> Конечно, нельзя возражать против того, что в пьесе затрагивается проблема, в тысячу раз более важная и актуальная, чем любовные страдания какой-нибудь прекрасной души, или психологические вывихи лирических юношей, или другие «человеческие проблемы», старательно разрабатываемые буржуазной литературой. Нужна вся глупость буржуазных литераторов, чтобы найти этот сюжет «скучным» и «трезвым», в то время как было бы, наверное, очень интересно узнать, какие чувства руководили мальчиком X, когда он убивал своего отца, госпожей Y при ее семнадцатой супружеской измене или садистом при выполнении его плана.
>
> Все это весело, увлекательно, красочно и живо. Все это имеет здоровую, злобную остроту, — пьеса, как соляная кислота, разъедает масляные фразы о мире и евангелии Лиги наций, с гротескной остротой дает картину мошенничества и греховности капиталистической системы. Из всех этих элементов при такой игре могла бы быть создана шуточная политическая карикатура, составленная из оперетты и обозрения, если бы не... Если бы не такая тема, как борьба за нефть, грандиозный конфликт империализма, основа будущей мировой войны, — такая большая,

исчерпывающая, всеобъемлющая тема, что форма ее передачи ломается повсюду, где ее касаются Ланиа и Пискатор.

Это является доказательством того, что нельзя уложить важную проблему современного мира в сценическое действие, которое всей своей установкой склоняется к оперетте. В этом заключается решительный момент.

Газета была права. Это был провал для буржуазной публики и для нас. Финансовый провал, который имел (о, конъюнктура!) гораздо более серьезные последствия, чем все предыдущие. Одно то, что премьера была отложена, поглотило массу денег, к этому еще присоединилась переработка, руководство двумя театрами и т. п. Эта постановка научила меня тому, что оформление и показ на сцене марксистско-материалистически насыщенного материала сопряжены с невероятными трудностями. В целом ряде практических вопросов я почерпнул много нового из этого опыта. Эта постановка была для нас наукой, но плата за нее была чересчур высока.

## XX. ГОД СУЩЕСТВОВАНИЯ СТУДИИ

Идея студий возникла и была уже почти проведена в жизнь в «Фольксбюне». Теперь, когда в нашем распоряжении был собственный театр, мы, понятно, принялись за организацию студии. Под названием «Юнге Фольксбюне» студия должна была служить для поднятия активности театров «Фольксбюне». У нас с самого начала были другие условия. Наш театр в целом ставил себе задачу, которую в «Фольксбюне» выполняла студия. Поэтому я придавал самое важное значение ее драматургической продукции. Нельзя было рассчитывать, что молодые руководители и режиссеры будут в состоянии развивать дальше наши основные сценическо-технические и политические идеи и сумеют поспеть в этом отношении за нашим театром, который по существу был экспериментальным. Но студия могла создать на основе своей сценической практики пьесу. При этом преимущество студии заключалось в том, что ее не стесняли материальными соображениями репертуар и публика.

Мы намеревались сделать студию учебным заведением, где обучение происходило бы на опыте собственной работы учащихся. В прессе студии приписывали еще задачу выра-

ботки нового стиля исполнения и опытов применения новых сценических средств. Это было верно только постольку, поскольку в студии пытались связать в форму «школы» все то, что сознательно и случайно выявлялось на репетициях и в постановках регулярного театра. При этом воспитывались не подражатели, из случайностей извлекалось ценное, и благодаря экспериментам и повторениям устанавливалось более или менее проверенное понятие о стиле.

Основной предпосылкой для этого было то, что школа не ставила своей задачей формальную эстетическую точку зрения: двигателем ее работы были политические устремления.

Но как ни странно, студия осталась значительно менее связанной с политикой, чем театр Пискатора. Это можно объяснить лишь тем, что за тот короткий отрезок времени, о котором идет речь (за год), политическое воспитание студийцев нельзя было провести в достаточном размере, и формальные моменты стали преобладать над политическими. Это позднее проявилось в том, что коллективы, возникшие из недр студии, как например, «Группа молодых актеров», с точки зрения политической, оказались довольно поверхностными.

В течение сезона студия показала четыре постановки: Франц Юнг — «Тоска по родине», Эптон Синклер — «Поющие висельники», Отто Ромбах — «Священная война», Эрих Мюзам — «Иуда».

Я считал первоначально самый факт постановки несущественным. Подготовительная работа над пьесой казалась мне более важной, чем сама постановка. Но точки зрения изменились. Прежде всего, спокойная и систематическая работа, какая предполагалась по плану, оказалась невозможной, так как все силы, как я уже говорил в предыдущих главах, были полностью заняты в очередных постановках театра. Кроме того, у меня не хватало времени на то, чтобы заботиться о систематическом укреплении студии. Руководство студией оставалось в руках лиц, которые сами еще нуждались в политическом руководстве. Нужно еще иметь в виду, что в задачу студии входила именно наша совместная лабораторная работа, а я был слишком перегружен. Среди учеников и начинающих, как и среди авторов, господствовало понятное профессиональное честолюбие: всем хотелось выступить, получить свидетельство о знании, хотя знания подчас еще не было.

Я не могу подробно остановиться на отдельных работах студии, потому что это потребовало бы слишком много места. Поэтому скажу о них лишь очень бегло.

Пьеса «Тоска по родине» была выбрана по предложению руководства театра. Франц Юнг был одним из первых, пытавшихся создать революционную пьесу. «Пролетарский театр» ставил его первые пьесы. Мы много ждали от него, но его непостоянство, перебрасывавшее его от организации всяких удивительных предприятий к руководству спичечной фабрикой, от журналистики к коммерческой деятельности, не дало ему возможности созреть. В течение многих лет продолжалась наша непрочная связь с ним. Его драма из жизни горняков «Анна-Мари» была, по моему предложению, принята «Фольксбюне» для утренника. Из-за моего ухода оттуда пьеса не была поставлена. Теперь, когда у меня в распоряжении был собственный театр, я считал своим долгом предоставить ему слово. Сама пьеса показалась мне чуждой. «Тоска по родине» была пьесой разложения, в которой все строилось на неопределенных жестах, оборванных фразах и обрывках слов. Получалось такое впечатление, будто кто-то двигает ртом, хочет высказать свои сокровенные и лучшие мысли, но это ему не удается. Меня потрясли объяснения Юнга о смысле его пьесы, которой он придавал очень большое значение.

Зрителям и представителям прессы было легко покачивать головой и объявлять опыт студии неудачным. Для нас же было важно поставить Юнга снова лицом к лицу с театральной реальностью (вот почему мы дали ему возможность свободно работать в качестве режиссера и актера). Результат должен был сказаться, если вообще это было возможно, только по прошествии известного промежутка времени.

Этим я не хочу сказать, что постановка «Тоски по родине» была лишена достоинств. Штеккель, ставивший спектакль, целиком передал техническое оформление и декоративную часть Джону Хартфильду, который добился отличных результатов при помощи проекции, поскольку он мог здесь работать со знакомым ему фотографическим материалом. Во всяком случае интерес постановки не выходил за пределы эстетического впечатления. При этом выяснилось, что средства, которые я отовсюду собрал, связал и изобрел, чтобы достичь политического воздействия, совершенно теряли смысл, как только отклонялись от своего направления.

Пример «Тоски по родине» доказал, как обречены на неудачу все реформистские опыты, не имеющие в своей основе определенного политического мировоззрения.

Второй пьесой, которую я в свое время намеревался поставить в «Фольксбюне», были «Поющие висельники» Эптона Синклера. Пьеса была очень четкой и отличалась той примитивностью, которая говорит фактами самой жизни и порою действует сильнее, нежели всякого рода формулировки. Ставил пьесу молодой ассистент Эрнст Ленаер, работавший прежде в Вене в «Социалистическом театре».

Очень правильно исходя из драматургической линии театра, режиссер стал на путь углубления пьесы и решил перевести личный сентиментальный единичный случай в плоскость общественно-политического момента. Я не хочу тут ставить вопроса о том, может ли быть всякий художественно законченный единичный случай доведен до обобщения. Во всяком случае в этой пьесе была возможность создать более широкую базу. Я легко намеревался в первоначальном плане ввести в пьесу огромные хоры, которые действуют не только на сцене, но и в проходах зрительного зала. Волна звуков должна была заполнить весь театр. Это должно было быть основным мотивом постановки. Студия не сумела достаточно использовать все возможности.

Затем была поставлена пьеса молодого франкфуртского драматурга Отто Ромбаха «Священная война», которую взяли самые молодые (первый курс студии). В пьесе почти в форме монолога описывается психология одного офицера, которого предприимчивая дочь капиталиста превращает в гида для иностранцев в местах бывших военных действий во Франции, который там внезапно превращается в человека, фанатически отрицающего войну.

Но эта мысль не была, к сожалению, разработана драматургически. Улучшить ее не удалось массовым шествием с красными флагами в конце пьесы. Я присутствовал на нескольких репетициях, но не менял планов коллективной постановки, потому что хотел видеть студию, работающую самостоятельно. И не только студию, но и автора, который затем горько жаловался на это, потому что пьеса не имела успеха. Полное непонимание и отрицание существа студии.

Четвертой пьесой, которую студия показала общественности, был «Иуда» Эриха Мюзама, постановка которого совпала с шестидесятилетием драматурга. Пьеса при помощи

простых театральных способов, без всяких претензий, переносила проблему «Иуды» в рабочее движение. Выведенные в ней фигуры изображали участников Мюнхенской советской республики. Была сделана старательная, симпатичная постановка.

Но при всей моей личной симпатии и уважении к Мюзаму, товарищу Толлера по крепости в Нидершененфельде, где и была написана его пьеса, я должен сказать, что, по моему мнению, драмы, которые нужны активному политическому театру, должны быть другого содержания и другой формы. Здесь дело идет о перенесении индивидуальной психологической проблемы, душевного конфликта, пусть даже и по политическим мотивам, в атмосферу движения, другими словами — это обычная драма, отображающая единичный случай. Мюзам, конечно, не поймет меня ложно, когда я скажу, что считаю это неправильным. В своем «Сакко и Ванцетти» он сделал шаг вперед в направлении, которое я считаю единственно правильным, а именно — в сторону развития большой исторической темы. Если политическая драма хочет выполнить свое педагогическое назначение, то она должна взять исходным пунктом документ, а не индивидуум. Она должна, в противовес отдельным фигурам данной темы, создать не индивидуальные, а «деловые» отношения с материалом, чтобы быть объективной — не в смысле нейтральности, а в смысле определенной историко-материалистической установки.

«Иуда» был настолько хорошо принят общественностью, что было решено включить эту пьесу в вечерний репертуар. К сожалению, надежда на покрытие этой пьесой текущих расходов не оправдалась. Доход от нее был так ничтожен, что персонал, число которого в это время доходило до шестидесяти человек, после десятидневной работы получил только по четыре марки на человека.

Как я уже говорил вначале, смысл работы студии не исчерпывался открытыми постановками. Центр тяжести заключался в преподавании. В студии был введен твердый учебный план, в котором было отведено определенное количество часов для преподавания дикции (Густав Мюллер и Вельгенер), для работы на сцене (Эрвин Кальзер), декорации (Трауготт Мюллер), драматургии (Гасбарра, Лео Ланиа), языков и общеобразовательных предметов (истории, истории искусства, литературы и т. д.). Я придавал большое зна-

чение физическому развитию учеников студии. В уроках тренировки принимали участие также и некоторые работники театра. Уменье владеть своим телом, целесообразные, отчетливые движения очень важны для актеров.

В общем нужно сказать, что опыт годичной работы студии показал возможность развития ее в организованную школу, как мы ее понимали, если бы не экономическая катастрофа в театре, из-за которой прекратились все дальнейшие работы.

Все же работа студии и общность интересов ее членов не остались без влияния. Начиная с этого первого опыта коллективной постановки работы, начали развиваться коллективы актеров.

«Группа молодых актеров», выступавшая в Берлине и в провинции в сезон 1928/29 года с пьесой Лампеля «Бунт в воспитательном доме», составилась из членов студии. Пьеса Лампеля «Путч» была в студии уже в работе, «Бунт» же мы предполагали поставить, но к этому времени наш театр перестал существовать.

## XXI. КРАХ

Лейтмотив полутрагического, полукомического характера сопровождает всю мою деятельность как директора театра по принуждению. Некоторые театральные директора боялись, что я буду для публики «красным платком» и потому не приглашали меня. Поэтому я должен был стать активным, самому разыгрывать предпринимателя и не ждать, пока меня «пригласят» и пока в моем распоряжении будет «достаточно денег», словом — с деньгами, без денег, с приглашенными актерами или коллективами я играл, вел пропаганду, не позволял загнать себя в угол, противопоставлял саботажу буржуазного театра пролетарскую активность. Я считал это своим большевистским долгом и художественной задачей.

Несмотря на это, я не могу умолчать о том, что сам тяжело страдал от того, что проклятая материальная база не позволяла мне систематически, медленно и настойчиво строить камень за камнем и собрать по возможности крепкий аппарат. Каждый раз ансамбль рассеивался по ветру, и с трудом собранные люди терялись. Театр в Кенигсберге играл четыре месяца, начался саботаж буржуазной прессы,

деньги были исчерпаны, театр закрылся. Пролетарский театр, преследуемый полицией, не мог завербовать общественность, упали сборы, и он перестал играть. Дававший нам деньги Центральный театр требовал от нас компромиссов, буржуазной опереточной пошлости, я к этому не был подготовлен, субсидии прекратились, театр в финансовом отношении еще не был независим и должен был закрыться. И вот, наконец, появляется нечто вроде материальной гарантии. Я подошел к этому с большой осторожностью. У меня был составлен четкий план, по человеческим расчетам; нам не нужно было ждать целый театральный год, а при среднем везении мы на этот раз могли действительно заложить фундамент для нашего театра. Счастье улыбнулось нам. Три постановки: «Гопля, мы живем!», «Распутин» и «Швейк» — имели успех. Театр наш был самым посещаемым в Берлине друзьями и врагами. «Красный театр» обладал изумительной силой притяжения как для провинциалов, так и для иностранцев. На это указывало то, что у швейцаров берлинских гостиниц, снабжающих гостей билетами в театр, наибольший спрос был на билеты в театр Пискатора. На премьеру «Швейка» перекупщики продавали билеты по 100 марок.

Что я хочу этим сказать? Лишь одно: всем этим было доказано, что политический, революционный театр может существовать в известные периоды и в рамках буржуазного общества независимо от финансовых трудностей, что при художественном росте финансовые вопросы могут найти свое разрешение. Нужно отметить, что все наши пьесы сначала проходили фазу роста и долго еще не достигали той художественной законченности, к которой я стремился. Чем фундаментальнее было художественное оформление, чем концентрированнее шла работа на основе опыта театра, тем больше становилось его воздействие, тем сильнее должна была быть сила притяжения.

В высшей степени неспособное административное руководство перечеркнуло все расчеты драматургов. Я не хочу таким образом снять с себя вину. У меня были большие, дорого стоящие эксперименты, имевшие, правда, большую притягательную силу для публики, но требовавшие также больших вкладов. Эти расходы были необходимы, для того чтобы я мог в соответствии с политическими требованиями технически оформлять постановки театра. Но, конечно, в интересах сохранения и дальнейшего развития театра, я при-

остановил бы некоторые расходы, уменьшил бы их, если бы знал действительное положение театра. Как это ни странно, фактом было то, что я этого не знал. Все мои силы шли на постановки, и времени для общего руководства театрами уже не оставалось. Я должен был передать его товарищу, о котором был того мнения, что он будет выполнять свою функцию добросовестно и ответственно, ибо ведь наш театр был связан с общественностью и с партией. На ежедневно задаваемые вопросы я не получал объективно правдивых ответов и ничего не знал о наших истинных финансовых делах.

Я получал ежевечерне благоприятные сведения из кассы. Публика толпилась в театре на Ноллендорфплац. Надпись — «аншлаг» была повседневной, обычной. «Швейк» делал рекордные сборы от 7 до 9 тысяч марок ежедневно. Ничто не указывало на то, что театр не справится со своим бюджетом.

Конечно, я был наказан за слишком большое доверие к самому делу и к коммерческому директору, и это доверие было еще более поколеблено, когда я после узнал, что счетоводу было строжайше запрещено рассказывать мне о положении театра. Все это было сделано отнюдь не с нечестным или злым умыслом, а главным образом для того, чтобы не подорвать моей работы из-за всплывших хозяйственных невзгод. Но эти мотивы не исключают упрека в легкомысленном и безответственнейшем ведении дела. Если мы будем рассматривать данный случай как коммерчески трудный, то все же другие буржуазные театры, находившиеся в то время в не менее тяжелых условиях, при более разумном и опытном ведении дела продержались еще целые годы, пока их не подточил кризис.

Было ли доказано наступившим крахом, что политический театр не может существовать? Нет, ничего подобного! Против доводов, которые постоянно приводят в доказательство того, что в условиях буржуазной культуры абсолютно невозможно систематически строить политический революционный театр, можно возразить одно, что в данном случае катастрофической оказалась коммерческая сторона, и что коммерческое руководство не сумело использовать всех положительных сторон, присущих политическому театру.

В театре на Ноллендорфплац шел «Швейк», в Лессинг-театре 1 марта должна была быть поставлена «Конъюнктура». Мы надеялись, что Палленберг будет играть Швейка по крайней мере до конца мая. Вместо этого Палленберг заявил, что из-за отъезда в Южную Америку он может играть только до 12 апреля. Мы были вынуждены заменить «Швейка» другой пьесой. Этой пьесой была драма Жана-Рихарда Блока «Последний царь», шедшая в постановке Карла-Гейнца Мартина.

«Конъюнктуру» вместо 1 марта мы поставили 8 апреля. Переработка продолжалась на четыре недели больше, чем мы предполагали. Так как с 1 марта началась злосчастная аренда Лессинг-театра, то нам необходимо было иметь, как обычно, какую-либо готовую пьесу. Мы решили остановиться на репетировавшейся в студии и в известном смысле уже готовой для постановки пьесе Синклера «Поющие висельники». Пьеса успеха не имела. Через две недели нам пришлось ее снять и заменить «Гопля, мы живем!» И это тоже оказалось ошибкой. Мы лихорадочно работали в обоих театрах. Перенапряжение старых участников сталкивалось с половинной производительностью новых. При этих условиях мы не были вполне уверены в пьесе Блока. Дефицит в Лессинг-театре возрастал подобно лавине. Даже «Швейк» не делал сейчас прежних сборов. Частично в этом была виновата аренда Лессинг-театра, потому что часть публики думала, что мы отказались от театра на Ноллендорфплац. У нас в руках оставалась одна только карта, на которую мы поставили все: «Конъюнктура». Но это название было роковым при создавшемся положении. Мы с большим трудом покрывали текущие обязательства.

8 апреля шла «Конъюнктура», 14-го — «Последний царь».

С точки зрения сборов обе постановки успеха не имели. Мы поставили обе пьесы до начала мая в надежде на перемену обстоятельств. Расходы по обеим пьесам составляли около 7000 марок в вечер. Мы мобилизовали последние резервы. В это время мы получили от налогового управления объявление о торгах на 16 000 марок.

Первый немецкий актерский коллектив стал бороться против роспуска. Нам была еще раз дана ссуда, но слишком поздно. Мы, глупцы, сами погубили себя. Взяв Лессинг-театр, мы создали сами себе конкуренцию, разделив наполовину публику, увеличив вдвое расходы, и дали возмож-

ность нашим врагам торжествовать, как торжествовали мы сами большую часть зимы.

Театр Пискатора был организован на смешанной системе распространения билетов: на абонементах, филиалах «Фолькcбюне» и продаже в кассе; абонементы и «Фолькcбюне» должны были гарантировать от неуспеха, вольная продажа составляла главный источник дохода. Но при успешном ходе дела выяснилось, что обе системы не совмещаются друг с другом. Расходы по театру, высокая арендная плата, оклады, технический аппарат требовали больших средств. Но абонементы и филиалы «Фолькcбюне» не давали возможности долго ставить одни и те же пьесы. Необходимо было удовлетворить абонентов и филиалы, которые до марта могли видеть в театре на Ноллендорфплаце только три пьесы, и поэтому был взят Лессинг-театр. Это была ошибка, имевшая большие последствия. Кризис в театре Пискатора был вызван в значительной степени теми организационными мероприятиями, которые предпринимались как раз с целью предотвратить катастрофу. Это должно служить предостережением для всех театров, которые хотят ввести смешанную систему распространения билетов.

Последствия были еще тяжелее потому, что Пискатор в художественном отношении давал не результаты работы, а опыты. Как раз метод исканий, характеризующий работы Пискатора, который перестраивал драматически все с самого основания, требовал времени, покоя, обдумывания и противоречил системе двух театров. Театр Пискатора создал себе самому конкуренцию в лице Лессинг-театра.

Герберт Иеринг.

Была ли другая возможность? Конечно, была, а именно — не расходовать всех наличных средств, не брать в аренду второго театра, рискуя в будущем сезоне перейти в другой театр (ведь плата за Лессинг-театр составляла 40 000 марок), бороться всеми силами за сохранение театра на Ноллендорфплаце.

Почему я описываю все это подробно? Потому что я с самого начала хочу опровергнуть мнение, будто нельзя построить революционный политический театр вне СССР, в условиях капиталистических стран.

Мы сами были виноваты в том, что налоговый инспектор явился слишком рано. Виной этому была наша деловая бездарность, о которой я уже говорил выше. Мы встретили инспектора безоружные (без денег). До сих пор наш театр стоял перед ним как колосс. На нашей стороне, кроме пролетарской массы и известной демократической общественности, была какая-то неощутимая солидность. Но мы

должны были знать, что малейшая ошибка делового свойства будет иметь не только коммерческие, но и политические последствия. И если по отношению к буржуазным предприятиям в буржуазном государстве еще бывает снисхождение, то нам на него рассчитывать не приходилось. Те же налоговые инстанции, которые сняли с Рейнгардта долг в 160 000 марок, у нас за долг в десять раз меньше, т. е. в 16 000 марок, объявили торги.

А через два года налоговое управление посадило меня в долговую тюрьму: я должен был либо заплатить долг в 20 000 марок с процентами, либо объявить себя несостоятельным. Последнее означало для полиции прекращение всяких уступок нашему театру, а для меня — исключение надолго из театральной жизни. Но эта сенсационная мера насилия не привела к желаемым результатам благодаря бдительности германского пролетариата.

## XXII. ПРОШЛОЕ И БУДУЩЕЕ [27]

В 1918 году я стоял в Кортрийке (Бельгия) на лестнице ратуши.

Серый октябрьский день распростерся над плоским четырехугольным рынком. Мимо проходили колонна за колонной. Англичане окружали ипрскую дугу. Внезапно площадь опустела и затихла. Какая-то женщина под дождевым зонтиком завернула за угол, когда мы услышали свист приближающейся гранаты. Во время инстинктивного бегства я заметил, как граната пролетела над женщиной и попала в дом. Дом рухнул с необычайным треском. Осталось только облако пыли. Площадь была такой же безжизненной, как и прежде. Тогда женщина, продолжая держать зонтик, вышла из-за облака пыли, пересекла площадь и исчезла за углом.

Она даже не оглянулась. Что с ней произошло: испугалась ли она, оглушило ли ее, была ли она лунатичкой? Она шла.

Так и я продолжал свой путь. Летом 1928 года я все еще сидел в кабинете театра на Ноллендорфплац и вел переговоры об организации нового сезона. Год назад я мог себе позволить взять театр только при известных гарантиях.

Теперь же дело шло о спасении идеи, о продолжении работы филиалов «Фольксбюне» и о содержании ансамбля.

Политический театр?! Кто мог интересоваться им, кто мог помочь? Какой человек (капиталист) позволит спокойно подрубать сук, на котором он сидит, и еще будет платить за это? Если кто-нибудь и подошел легкомысленно к такому проекту, то политическое воздействие показало, что эта поддержка представляет собой большую непоследовательность для капиталистов. Таким образом, речь шла о том, чтобы получить гарантии для кредита и ссуды либо предпринимателя, верящего в деловой успех театра, либо друзей, сочувствующих, которые дали бы деньги ради идеи.

Таким образом началась привычная деятельность, так сказать, вторая сторона моей профессии, а именно создание предпосылок для первой. Отвратительно. Неприятно. Утомительно.

Деловые переговоры, конференции, заседания все повторялись, до пресыщения. Если бы это случилось годом раньше, театр, может быть, удалось бы еще спасти. Но все проекты рушились один за другим, везде я сталкивался с нежеланием меня слушать. Один банкир должен был дать высокопроцентный кредит, он был даже уверен в рентабельности театра, но сказал: «Что станут говорить на бирже, если я дам вам денег?» Три раза я был близок к осуществлению своего плана. Я не оставил этого дела. В результате я нашел друга и театрального антрепренера, который держал себя как сочувствующий и уже принципиально согласился на организацию моего нового театра. Кроме того, представился случай относительно дешево снять «Комическую оперу», которая чрезвычайно подходила к проекту пролетарского театра своим расположением: она находилась в центре города, у вокзала на Фридрихштрассе. Конечно, необходима была крайняя осторожность. Мои кредиторы были очень опытными деловыми людьми, но они оказались детьми перед антрепренером этого театра. Не один, а несколько адвокатов были втянуты в это дело, для того чтобы обеспечить требуемые платежи. В результате деньги за аренду театра были внесены на ипотечный счет. Но антрепренер все же перехитрил нас: через несколько дней он отправился к инспектору, и театр был поставлен на аукцион. Чтобы спасти внесенные деньги, мы могли бы купить этот дом приблизительно за 100 000 марок. Но на такой

риск мои кредиторы итти не хотели. Таким образом дело началось с 30 000 марок убытка.

Затем, нам снова предложили взять театр на Ноллендорфплац. Там имелись все приспособления и вполне сработавшийся персонал. В тот же день мы занимались от 5 до 12 часов ночи. На следующий день мы снова сидели в помещении, в котором пережили такой значительный период нашей жизни. Театр начал жить. Политический театр снова вступил в борьбу.

Меня угнетали долги, за которые я лично должен был расплачиваться и которые составили приблизительно 60 000 марок. Проблемы не стали меньше. Работы много, задачи огромные. Но цель, которая составляет тему этой книги,— политический театр, ставящий свою работу на службу борьбы пролетариата,— находилась перед нашими глазами незыблемо, как прежде, как всегда. Во всех своих докладах и отчетах я отчетливо выражал свою мысль, что театр, которым я руковожу, не намерен ни «представлять искусство», ни «делать дела». Я каждый раз подчеркивал, что театр, за который я несу ответственность, должен быть революционным или никаким.

Буржуазия восприняла бы мой доклад с кисло-сладкой улыбкой и перешла бы на путь художественной оценки. Но пролетариат, надо полагать, за десять лет понял, что означает в пропагандистском отношении театр. Мы ждали поддержки, помощи. Верными остались филиалы «Фольксбюне» во главе с рабочим комитетом — тт. Янке, Штейном, Берндтом, Борком, Брисом, Шермейстером, Кейли, разделявшими с нами и хорошие и плохие времена. И когда театр начал принимать более твердые очертания, я считал себя обязанным отчитаться перед ними. Они знают, что только при активной работе, товарищеской критике и настоящей помощи масс могут быть достигнуты положительные результаты.

## Положение в 1929 году

Наш театр нельзя, конечно, правильно оценить без анализа общественных отношений и политического положения того времени. Но такой анализ заполнил бы целую книгу. Поэтому я должен ограничиться здесь лишь несколькими фразами. Первый период театра Пискатора протекал в относительно стабильном, спокойном состоянии. Второй пе-

риод был менее спокойным. Пролетарские организации, как Союз красных фронтовиков всячески подавлялись, а «национальные» организации могли планомерно и спокойно готовиться к выступлению. «Опасность справа» заметно возросла. Представители крупной промышленности открыто симпатизировали «легальной диктатуре», и социал-демократия спешила сделать из этого вывод. Невероятное напряжение охватило весь мир. Армия безработных не уменьшалась, а наоборот, продолжала расти. Огромная экономическая борьба уже была пережита (русский локаут), и еще большая предстояла в будущем. Одна за другой происходили международные конференции, на которых буржуазная Европа пыталась, но безрезультатно, найти мировую равнодействующую для разнообразных интересов и групп. Интернациональное посредническое бюро по империалистическим делам — Лига наций — показало себя беспомощным. Происходили лихорадочные вооружения. Повсюду ожесточенно спорили на тему о «близкой войне». К этому присоединялись и идеологические потрясения: поколеблены были традиционные формы общественной жизни, расширилась брешь между установленным законом и реальными взаимоотношениями (проблема юстиции), происходила переоценка всех научно-философских устоев, пересмотр абсолюта (Эйнштейн).

Этот огромный процесс расслоения, в котором, как полтораста лет тому назад, вырисовывались контуры нового общественного строя, конечно, не мог пройти бесследно для театра. За последние три года ясно чувствовался поворот. Даже буржуазный театр стал в другие отношения к проблемам эпохи. Театр искусства начинает отмирать. С трудом удерживаются позиции чистого искусства (защитная линия политической реакции). Публика этим больше не интересуется. Напуганная сомнениями в прочности своего существования, она начинает требовать и от театра ответа на общественно-политические вопросы.

После первого этапа театра Пискатора в репертуаре берлинских театров стал ясно виден сдвиг влево. Раньше других устремления театра Пискатора восприняла «Фольксбюне». Под влиянием филиалов, стали ставиться пьесы, представлявшие собой попытку разъяснить актуальные вопросы. Даже театры, в первую очередь преследующие коммерческие цели, внезапно заинтересовались актуальной драматургией. Это имело свои хорошие и плохие стороны.

Хорошие стороны заключались в том, что политические проблемы были во всяком случае вынесены в массу, что о них там спорили, знали, что они существуют и что ими нужно заниматься. Плохой стороной было то, что пропаганда мировоззрения, из которого только и может возникнуть политический театр и которое недвусмысленно направлено на переделку общества, становится делом «конъюнктуры». Дельцы драматургии работали над современным материалом, но, конечно, не для того, чтобы помочь разрушить тот общественный строй, который обещал им большие тантьемы, и не для того чтобы сделать дело рабочих масс своим.

Из современного театра, современной драматургии и политического театра хотели сделать коммерческое дело. Разумеется, я должен был провести резкую границу между собой и такого рода театром, если хочу, чтобы вся моя работа не была извращена в корне.

Политический театр вышел из стадии сенсации. Он больше не расценивается как «последний крик», как орудийный залп, разорвавшаяся бомба или революционное пение, возбуждающее публику. Он потерял значение «аттракциона». Это очень полезно для его настоящего назначения. Быть может, и буржуазные круги поймут, что театр Пискатора нужно расценивать не как обычное место развлечения, что он не собирает нового материала, чтобы показать его в форме искусства, а что он действительно занимается разъяснением и решением важных вопросов. Этим самым создаются новые отношения между публикой и нами. Лучшие, самостоятельные, лишенные предвзятости слои придут к нам; откровенные зеваки отойдут.

Но как обстоит дело с той частью публики, которая видит в театре проявление своей воли, — с пролетариатом? Через эту книгу и через всю историю моего театра проходит красной нитью то убеждение, что пролетариат, по различным причинам, в то время был еще экономически слишком слаб, чтобы иметь собственный театр. В этом отношении ничего не изменилось. Наоборот, положение рабочих настолько ухудшилось, что даже боевая труппа филиалов заметно уменьшилась в сезоне 1929/30 года. Мы и теперь, как раньше, находимся на передовых позициях, отрезанные от главной части армии, и должны черпать силы, для того чтобы продержаться, из самих завоеванных (в духовном отношении) областей. Тем больше мы нуждаемся в моральной и поли-

тической поддержке рабочего класса. Я думаю, что имею право требовать, чтобы были приняты в соображение все мои побуждения, вся условность нашего положения, все объективные трудности, к числу которых относится также вопрос драматической продукции. Театр в таком виде, как он существует сейчас, не является случайной организацией, не есть быстро сколоченное строение с набранными без выбора средствами. Театр органически вырос из мельчайших начал и попыток благодаря важности своей идеи. Кто советует мне сейчас играть только по залам, «вернуться» к рабочим, тот забывает не только то, что все мои начинания прекращались не случайно, но и то, что ни развитие театра, ни развитие человека нельзя насильно повернуть назад. Многие упрекают меня в том, что стиль моих постановок «технизирован». Идейное революционизирование театра сталкивается не случайно с техническим оформлением. Я надеюсь, что в достаточной степени доказал в этой книге, как технический момент вырастал из идейного.

## Наша программа

«Итак, вы больше не занимаетесь политикой», — сказал мне один левый социал-демократ. «Ваша программа казалась мне слишком насыщенной политикой»,—сказал кто-то в беседе, между прочим. «Недостаточно радикально»,— говорят демократы. «Это политический театр, какой и у нас должен был бы быть»,— говорят немецкие националисты и национал-социалисты. Все видят необычность театра. Но не являются ли противоречия в суждениях о театре и в требованиях, к нему предъявляемых, противоречиями в существующих отношениях? Мнения так резко расходятся именно потому, что политический театр был, есть и мог бы быть чрезвычайно важным фактором.

Но нужно сознаться, что наш театр не является еще чем-то законченным. Он не может быть законченным. Если даже зачеркнуть на вывеске слово «пролетарский» и оставить только слово «революционный» (которое, разумеется, не может удовлетворить, как все недосказанное и половинчатое), то и тогда ему многого еще нехватает. Прежде всего — пьес. Кроме последовательности и идеологической остроты, пьесы должны иметь шансы на успех. Недостаточно одной передовой статьи. Театр нуждается в сценичности. Это его средство воздействия. Только тогда он может быть

орудием пропаганды. Эту область нам нужно завоевать. Для того чтобы поднять театр в этом смысле, имеются определенные предпосылки. Но авторы должны научиться сначала владеть темой вполне объективно и изучить драматизм больших простых жизненных явлений. Театр требует наивных, прямых, несложных, непсихологических влияний. Большинство авторов неправильно расценивает публику. «Эдип» для публики труднее, нежели повседневное происшествие. Если это происшествие изображено неправильно, если развитие действия не становится элементом драмы, тогда пьеса не годится. Я все больше и больше склоняюсь к мысли, что театр должен сам давать тему автору, который будет обрабатывать ее в теснейшей связи с театром. Готовых пьес театр вообще больше не должен принимать. Создание такой драматургии требует времени. Между тем мы должны начать собирать пьесы, которые дадут нам по крайней мере темы.

Я думаю, что время принудит литературу заняться этим вопросом. Писатель не является больше трагикомической фигурой, какой был пятьдесят лет назад. Он не проходит больше мимо жизни, он не может больше делать это, потому что жизнь неумолимо требует внимания.

Никто не может оставаться в стороне, закрыть глаза на жизненные проблемы, если даже они его лично не захватывают. Началась активизация всего человечества. Остатки прежних идеологий (средние века, барокко, даже каменный век, который остался еще до сих пор где-то на Огненной Земле) быстро испаряются. Жизнь каждого доведена до 1930 года. Быть может, это скромная высота, но все же это какой-то стандарт, который для современности более понятен, нежели 1850 год. Этот человек ежевечерне занимает место в театре. Быть может, за полчаса до этого он слушал по радио приветствия из Калифорнии, быть может, вчера в еженедельном обзоре он видел последнее японское землетрясение. Десять минут тому назад он читал в газете о том, что случилось в Капштадте за два часа до этого. Такой человек носит в себе картину мира, свойственного современности, т. е. картину мира данной минуты, а не прошлых времен. Осмелится ли литература преподнести ему запыленный паноптикум, в котором застыли восковые марионетки страданий, радостей, надежд и страстей? Может ли она себе позволить отказаться в театре от жизни людей и самодовольно показывать абстракцию мысли, изменения форм, накипь своих убеждений? Она должна быть правдивой до последней степени, до беспощадности, если хочет только отражать эту жизнь. Но еще правдивее она должна быть в том случае, если хочет включиться в жизнь как движущая сила. Выраженная правда, исходящая только из актуальности, действует почти революционно. Писатель, сознательно относящийся к своим художественным обязанностям, волей-неволей становится революционным.

Когда эти строки шли в печать, первый бой сезона 1929/30 года уже был закончен, и борьба мнений погасла. Мы знали все наши слабости лучше любого критика, мы знали очень хорошо недостатки своей работы. Вместо того чтобы заниматься действительно постановочной работой (как это было бы, если бы я жил в СССР), я в тогдашних немецких условиях должен был ставить пьесы из финансовых соображений. Снова получилось расхождение между стремлением к определенной идее и достигаемыми возможностями.

Последняя глава этой книги, написанная в короткие перерывы между дневными и вечерними репетициями «Берлинского купца», еще не была готова, когда над нами загрохотала лавина «общественного мнения». 6 сентября 1929 года начался второй сезон в театре Пискатора на Ноллендорфплац пьесой Вальтера Меринга «Берлинский купец». Содержание: еврей-купец (Кафтан) приехал из Галиции в Берлин, потому что чует инфляцию. Он начинает с мелких дел, быстро вырастающих в большие. Он ведет переговоры с фашистами и людьми, тайно готовящимися к войне, о складах, в которых имеется еще пригодное оружие. Но монопольный капитал кладет конец всему этому делу, загребая прибыль, получающуюся от инфляции, и отодвигая в сторону спекулянтов типа Кафтана. Форма пьесы — большое современное обозрение.

Все проблемы политического театра, затронутые в моей книге, нашли свое подтверждение в этой постановке и в ее воздействии на публику. Отклики на нашу постановку были еще более сильными, противоречивыми, так сказать, более страстными, чем обычно. В тот момент мы не могли учесть всех последствий и предвосхитить судьбу второго театра Пискатора; но, независимо от успеха или неуспеха, мне кажется, что проблематика этой постановки (и тем самым проблематика политического театра в целом) настолько существенна, что заслуживает того, чтобы составить конец этой книги.

То, что показалось нам наиболее значительным в пьесе «Берлинский купец» и побудило нас поставить эту пьесу, была ее тема. «Одна из наиболее позорных глав ранней немецкой истории,—как мы писали в программах,—эпохи, в которую «неведомый рок» отнял у немецкого народа почти половину его состояния, лишил собственности средние слои,

низвел рабочие массы до жизненного стандарта китайских кули и осудил сотни тысяч на голодную смерть. И все это при помощи грандиозного обмана — инфляции». Мы сознавали с самого начала, что эта огромная тема была лишь намечена в пьесе, что нехватало объективности в социальном и в экономическом отношениях. Инфляция является одной из тяжелейших операций. Ее основные причины и механика являются еще и сейчас предметом спора между экономистами и политиками — даже в марксистском лагере. Мы целые месяцы производили анализ проблем инфляции для подготовки нашей постановки и привлекли к этому делу теоретиков-экономистов из марксистского и буржуазного лагеря. Но чем дальше подвигалась наша работа, тем яснее мы видели, что такой темы нельзя осилить в один вечер, и что необходимо поставить целый цикл таких пьес.

В соответствии с темой я с самого начала разделил пьесу на три части: трагическую (пролетариат), трагикомическую (средние слои) и комическую (высшие слои и военные). Из этого социологического подразделения возникла система трехэтажной сцены, которая оформлялась при помощи подъемных мостов. Эти мосты были помещены рядом на куполе и приводились в движение мотором. Таким образом, каждый социальный слой имел собственную сцену: это были классы, перекрещивающиеся между собой там, где этого требовали условия драмы. Такова была драматическо-сценическая площадка. Прав был Курт Керстен, когда писал в «Вельт ам абенд» (7 сентября 1929 г.): «Было две возможности изобразить инфляцию: либо финансисты и представители тяжелой индустрии, с одной стороны, и революционный пролетариат — с другой; либо показ того, как инфляция разоряет народ и как революционное движение подавляется людьми, умеющими пользоваться обстоятельствами, и виновниками инфляций». Мы с самого начала именно так и рассматривали пьесу.

К сожалению, в пьесе Меринга совершенно отсутствовал пролетариат: недостаток, который мы с самого начала пытались исправить. Чтобы окончательно не разрушить пьесу, мы решили вставить большие вокальные номера и хоры, в которых, как в кантате о войне, мире и инфляции, были изображены экономические и социальные моменты. В этих песнях пролетариат выступил как действующий фактор. Меня можно упрекнуть только в том, что я недооценил трудно-

стей, заключавшихся в расширении темы готовой пьесы, что я недостаточно бережно отнесся к самолюбию художника и, быть может, к границам рабочей силы автора. Во всяком случае расширение пьесы в этом направлении было сделано только в некоторых местах. Критики из «Роте фане» и «Берлин ам морген» не сказали ничего нового. Я действительно не был бы призван связать свое имя с политическим театром, если бы не заметил в этой пьесе отсутствия активнейшего противника инфляции — пролетариата. То, что я видел этот большой недостаток, доказывается моими неустанными стараниями исправить его. Начальная кантата, песня о сухом хлебе, сцена портняжных подмастерьев у Лешницера с фильмом из статистических таблиц заработной платы, заключительная песня трех ступеней, из которых только осталась нижняя — пролетарская, и т. д.—вот то, что нам удалось сделать.

Скучно и мало убедительно снова повторять, что недостаток времени и ограниченность сил мешали нам достичь той цели, которая стояла перед нами с самого начала новой постановки.

Вторая структурная слабость пьесы была нам тоже ясна. Мы писали в программе к постановке: «Выяснилась еще одна трудность: в центре драмы «Берлинский купец» стоит восточный еврей. Обстоятельства делают его также виновником происшедшего. В этом имеется опасность впасть в «социализм дураков», как назвал Август Бебель антисемитизм. Для нас Кафтан относится ко второй, трагикомической ступени, он приемлет капитализм и гибнет от него, он спекулянт, жадность которого слабо прикрывается этическими мотивами и любовью к своей больной дочери. И Меринг также не принял всерьез этого этического алиби. Для нас Кафтан был эксплоататор, или по меньшей мере — человек, пользующийся плодами эксплоатации масс. При этом для нас была абсолютно безразлична его принадлежность к определенной расе или религии. Но для общественности Кафтану-капиталисту противостоял Кафтан-еврей. Хотя мы целили в капиталиста, но поневоле попадали в еврея. А как раз этого мы не хотели. Мы не хотели потворствовать антисемистской травле, потому что в этой пьесе перед нами не стояли ни проблемы расы, ни отношения между пришлым еврейством и оседлыми немцами, а разрешалась только социальная, классовая проблема.

Объективные критики, как Альфред Керр, Манфред Георг, Бернгард Дибольд, Вальтер Штейнталь, Эмиль Фактор и другие, не нашли нигде в постановке «антиеврейской» тенденции.

«Я,— писал Керр, знавший так же хорошо, как и мы, что определенные, я бы сказал, националистически настроенные, еврейские круги рассматривали выведение на сцену еврея как направленное против них выступление,— понимаю очень хорошо, что, исходя из всего исторического развития еврейства, рассматриваемого в течение целых столетий как чужеродное тело, всякое выступление, всякое затрагивание этой проблемы воспринимается как враждебное. Но я не могу согласиться с тем, что из уважения к чувству обиды в театре, поставившем себе целью выражение правды, не могут быть высказаны некоторые вещи. При этом мне кажется, что в этой пьесе Меринга «вина» распределена между представителями отдельных рас чрезвычайно объективно и правильно. Никто не обрисован более скрупулезно и демагогично, чем «христианин» адвокат Мюллер, который занимается по очереди националистическими фразами, дисконтом в государственном банке и личными любовными делами, а в конце пьесы совершает даже явный подлог».

Насколько различно можно было подойти к этому вопросу, доказывает то, что либеральная пресса считала пьесу антисемитской, а националистическая, наоборот, называла ее филосемитской, ибо в ней, якобы, защищаются даже еврейские символы и знаки. Я же получил прозвище «прислужника евреев».

Тем не менее я остаюсь при своем убеждении, что постановка «Берлинского купца» была достойна политического театра. Лучшим доказательством является то, что после этой постановки до меня и Меринга ежедневно доносился крик ярости со страниц реакционной прессы и что до сих пор еще меня забрасывают угрожающими письмами и пасквилями.

«Пискатор подстрекает к гражданской войне»

Пискатор это значит подстрекательство к гражданской войне. Действие пьесы нашпиговано ядовитыми вокальными вставками и ведется как пышущая ненавистью «оратория». Конечно, здесь высмеивается все то, что является для немцев и для порядочных немецких евреев выражением величия и мощи. Апостолы травли, которые в случае гражданской войны будут пытаться

трусливо прятаться, должны знать, что еще живут люди, которые не позволят сделать из немецкого театра сумасшедший дом и торжище самых низких подлостей.

(«Таг», 8 сентября 1929 г.).

Где судебный врач? Надругательство Пискатора над трупом

В театре Пискатора вчера вечером в конце ребячески-незначительной постановки, о которой мы будем говорить в другом месте, разыгралась следующая сцена: трем метельщикам улиц конвейер доставляет труп солдата. Труп соответствующим образом тускло освещен; трое метельщиков говорят в унисон, что солдат убит за дело, потому что он стрелял в людей. Труп самым грубым образом бросают на тележку, и в довершение этой низости один из метельщиков дергает труп за голову. Среди публики театра Пискатора, состоящей обычно на 95% из крупных капиталистов, пролетариев-коммунистов нашлось на этот раз не более 30—40 человек, аплодировавших этой сцене, тогда как все остальные зрители возмущенно кричали.

Мы привели здесь содержание этой грубой сцены не только для того, чтобы обратиться к цензору. Полиция должна была бы позаботиться о том, чтобы повторение этой сцены не вызвало опасных последствий для зрителей. Мы требуем, чтобы полиция из соображений общественной безопасности обратилась к судебному врачу. Существуют убийцы и издевающиеся над трупом, которые, по вине своих зверских наклонностей, не всегда ответственны за свои поступки по понятиям нормального законодательства. Те, кто поставил эту сцену, кто играл ее и кто ее финансировал, не должны удивляться, если их привлекут к ответственности по § 51 закона о наказаниях за моральную отсталость. Перед полицией стоит задача обезвредить людей, не отвечающих за свои преступления. Мы думаем, что полиция во что бы то ни стало выполнит свои обязанности по отношению к тем, кто занимается в театре Пискатора надругательством над трупом или кто оплатил это зрелище.

(«Нахтагаусгабе», 7 сентября 1929 г.)

Пьеса заслуживает того, чтобы на ней остановиться. Несмотря на ее определенность, и здесь произошло недоразумение: сцена трех метельщиков с трупом солдата воспринималась и левыми и правыми как насмешка над простым солдатом. Мне никогда не приходило в голову отнестись с неуважением к жертве из того круга, который носит название «простых людей». Меринг сам писал об этом в «Берлинер тагеблат» от 13 сентября 1929 г.

Самое скверное возбуждение вызвала сцена с трупом: после окончания сцены инфляции выходят три метельщика улиц и

подметают сор. Они натыкаются на бумажные деньги (потерявшую ценность плату), на стальной шлем (потерявшую ценность власть) и на труп (обесцененный человек). Метельщики повторяют фразу: «Дрянь! Убрать его!» (Я не писал — солдат, я писал — труп, я не писал — его бросают в мусор. Я не отвечаю за неприличную выходку исполнителей на премьере. Когда Пискатор читал мою вещь, он сказал: «Это была бы самая потрясающая и трагическая сцена в пьесе».) С каких это пор идентифицируют автора с объективным признанием ничтожества всего существующего после смерти? «Националистический» листок писал, что я издеваюсь над мертвецами мировой войны. Против такой клеветы — после всего того, что я писал, я не стану защищаться. Я скажу другое: в этой войне было 12 миллионов мертвых. Почитайте в книге Фридриха о войне, как бросали трупы в общие могилы. Но вы не могли этого видеть, потому что это было запрещено, запрещено во всех странах!

Гамлет. Ты думаешь, что Александр в земле выглядел так же?

Горацио. Именно так.

Гамлет. И пахнул так? Фуй! *(Бросает череп.)*

Они, звонившие в колокола и увешавшие всю Германию флагами, они не одного, а тысячи мертвых солдат сбрасывавшие в общие могилы, использовали сцену в театре не только для того, чтобы обрушиться на меня и на наш театр. Это было для них поводом с новой яростью объявить наступление на массы, стремление которых к свободе и движению вперед было им издавна ненавистно. Погромное настроение распространилось через меня на все то, что идет вперед, что преодолевает свою сумрачность, что стремится к будущему. В «Дейтше цейтунг» от 10 сентября какой-то господин Пальм шипел.

Немецкие Пискаторы на фронте

Эрвин Пискатор снова проснулся. Его фантазия бросает кресты в грязь. Его театр бросает мертвых солдат в кучи мусора. Его мысль — агитация. Его устремление — партийный театр вместо искусства. Его воля — разрушение. Его цель — Москва.

Курт Тухольский своим пером отравляет душу. Он является Пискатором в литературе. Вот перед нами фотография, на ней несколько немецких генералов и подпись Тухольского: «Звери смотрят на тебя».

Георг Гросс насмехается над богом. Христианского бога он видит только в карикатуре. Гросс — это Пискатор в рисунках.

Пискаторы выступают все более и более нагло. Все нахальнее бросают они нам в лицо свое презрение. Все выше вздымается куча грязи, которой нас беспрерывно осыпают. Хотим ли мы потеряться во всем этом?

Пискаторы, их защитники и покровители работают при помощи яда. Они отказываются от больших городов и медленно распространяются по стране. Здесь не помогут противогазы.

Запасайтесь противоядием.

Не оставляйте перед собой набросанной грязи. Подымите ее. Бросьте ее назад этим Пискаторам прямо в лицо. Вы знаете, как это нужно сделать. Посмотрите «Потемкина». Бросьте всех Пискаторов на мусорную кучу. Увезите их на тележках. Посмотрите Гросса и прочтите Керра. И от вас ничего не скроется, что должно быть сделано и когда это должно быть сделано. Сделайте хорошее дело. Сделайте все. И не забудьте о процентах.

Да здравствует реакция! Реакция против чумы, ведущая нас к здоровью и истинному искусству.

Немецкие Пискаторы снова на фронте.

Так борются с нами. Будет ли левый фронт смотреть, как делают банкротом театр, имеющий одно желание — служить угнетенным и делу завтрашнего дня?

Научатся ли когда-либо понимать, что важны не отдельные детали, что наши ошибки во сто раз полезнее для общего развития, чем наши лучшие, законченные и гладкие постановки прошедшей эпохи?

Если мы и допускали ошибки, то они заключались в том, что мы хотели большего, чем можно было достичь в тогдашних условиях.

Я заканчиваю эту книгу на определенном этапе развития политического театра. И я хотел бы надеяться, что эта книга поможет более тесному объединению, концентрации всех имеющихся сил, которые вместе с нами завоюют культурный фронт при рождении новой эпохи.



*ДЕКОРАЦИЯ К „ПРИНЦУ ГАГЕНУ“.*

# ПОСЛЕСЛОВИЕ

*Москва, май 1933 г.*

«Dreck, wegp amit!» (Дрянь, долой все это)[28] или «Что могут дать немецкие Пискаторы немецкой театральной публике?»

«Да здравствует реакция!» — писал фашист 10 сентября 1929 года и, после требования бросить нас всех на свалку, увезти куда-нибудь на тележке, «забросать грязью гнусные рты», призывал послать немецких Пискаторов на фронт.

Нам никогда не удавалось найти такую большую форму «театра», без какого бы то ни было содержания, при которой даже великолепнейшая техника не могла бы помочь,— как тем режиссерам, которые сейчас делают историю немецкого государства. Главный режиссер Гитлер со своими соратниками, Гёббельсом и Гёрингом, прекрасно понимает, как заставить действовать все «искусства», как захватить «театральную публику», и нельзя сказать, чтобы он был очень разборчив в выборе средств.

Разве не хороший режиссерский прием — заставить в решительный момент запылать рейхстаг или дать в пищу пламени на Оперплац ценные и незначительные, так называемые «революционные» произведения, сопровождая все это тирадами Гёббельса, в роде: «Революция должна быть так же велика в уничтожении негодного, как и в строительстве ценного» (какая революция? Что называется «негодным» и что называется «ценным»?) или: «Против подделки немецкой истории и снижения ее образов, из глубокого уваже-

ния к немецкому прошлому я бросаю в огонь произведения Эмиля Людвига (Кона) [29] или: против предательства немецких солдат, участвовавших в мировой войне, я бросаю в огонь произведения Эриха-Мария Ремарка». Кроме того были сожжены произведения Генриха Манна, Цвейга и др. Правда, не всех тех, чьи произведения попали на костер, мы считаем ценными.

Во всем этом виден страх черной фашистской реакции перед культурными достижениями человечества. Страх перед всем тем, которое так или иначе напоминает, что наследником этой культуры станет пролетариат.

Когда я писал эту книгу в 1929 году, я не думал, что между ней и послесловием врежется такой значительный отрезок времени. Я не хочу, чтобы меня неправильно поняли, и из содержания книги видно, что я не был удивлен случившимся. Фильм в «Гопля, мы живем!» показывает разрез этих 10 лет, и фашисты играли в нем, как во всех поставленных мною пьесах (как например, «Берлинский купец», и особенно в пьесе Ф. Вольфа «Пробуждение Тай-Янг»), роль, которая им принадлежала.

Но у меня нехватает слов изобразить тот кусок мировой истории, который вошел в наше существование с 1914 года, а именно: отрицание всего человеческого (1914—1918 гг.), надежда на победу в связи с русской и германской революциями (1917—1918 г.), победоносное развитие русской революции и ожесточенная классовая борьба в Германии, нанесение одного удара за другим революционному пролетариату со стороны буржуазных агентов, социал-фашистских вождей. Кто были первые жертвы социал-демократии? Кто был самым действенным орудием убийства? Карл Либкнехт в своей статье «Бессмертные жертвы, вы погибли там!», появившейся в день его смерти в «Роте фане» 15 января 1919 года, писал: «Победили Эберт — Шейдеман — Носке. Победили потому, что генералитет, бюрократия, юнкера фон Шлобт и Краут, попы, денежные мешки и все, что узко, ограничено и отстало, было с ними. Они победили с помощью картечи, газовых бомб и минометов». Далее он писал: «Для гнусного дела

они (социал-демократы. — *Э. П.*) выполняли свою гнусную кровавую работу. И уже сейчас они подчиняются им, потому что они уже сейчас являются узниками тех, кто думал использовать их как орудие и чьим революционным орудием они стали». Теперь, в 1933 году, их же орудие прогнало их со стыдом. Носке, «их Кавеньяк, их Галифе»,— как писал Либкнехт в этой статье,— его убийца, вымаливает у Гёринга более высокую пенсию, оставляя при этом подозрительное величие «большого человека». Нет, фашисты, или, как они себя называют, национал-социалисты, не в праве гордиться своей победой, которую без борьбы предоставили им предатели рабочего класса и их приспешники. Пророчество Либкнехта сбылось слово в слово. И так же исполнится его вера в окончательную победу рабочего класса.

Фашисты теперь всеми мерами пытаются использовать искусство в своих демагогических интересах, превращая его в орудие империалистической, шовинистической, антисемитской агитации. Они штурмуют бастионы либеральной буржуазии и реформистской социал-демократии, поднявшей искусство до «нейтрального» и «суверенного»,— так говорилось на собрании театральных директоров, где выступил д-р Гёббельс с резкой насмешкой над надпартийностью искусства. В действительности, под этими терминами социал-демократы скрывали невысказанный реакционный момент и запутались в таких противоречиях, что в конце концов ясно обозначилось полное отсутствие программы. Министр пропаганды, д-р Гёббельс в одной речи по поводу кино говорит следующее: «Искусство свободно и должно остаться свободным. Не существует ничего без направления, без цели и без тенденции. Мы достаточно честны для того, чтобы прокламировать это». И далее: «Нужно относиться к нам с симпатией или антипатией. Наши духовные политические и мировоззренческие установки должны быть признаны».

Из этого можно установить, что они восприняли у нас мысль, что театр является средством — мы говорим, классовой борьбы, они говорят — политики, и что они хотят применять это средство. Некоторые интелли-

генты спешно сколачивают и идеологическую надстройку. В этом отношении интересна речь лирика Готфрида Бенна относительно «нового государства и интеллигенции». До сих пор Бенн, как лирик, казался «аполитичным» и скорее левым, чем правым. Теперь же вдруг он раскрывает свою метафизическую и антиматериалистическую позицию. Он считает высшим законом будущего поколения «недостаток примиренности». Свобода духа и признание абсолютного качества отвергается Бенном, потому что они являются идолами литературной интеллигенции, низложение которой он считает неисправимым. «Все великое,— говорит Бенн (сообщает об этом «с величайшей смелостью»),— возникало только в рабских странах». И когда он говорит: «Вся власть — международному пролетариату!» для нас это звучит так же далеко и неправдоподобно, как строка стихотворения: «Поставь на стол душистую резеду».

Через несколько дней после этого он сделался «комиссаром Академии искусств», откуда, как известно, вылетели Генрих Манн и Кетэ Кольвиц, а Макс Либерман, самый большой художник современной Германии, отказался от звания почетного президента Академии художеств.

Недостаток места мешает мне осветить полнее идеологию фашизма. Как выглядит на практике теория искусства, я хочу показать на примере ставящейся сейчас в Германии пьесы Ганса Иоста «Шлагетер». Ганс Иост после войны был либеральным экспрессионистом, затем присоединился к национал-социалистическому движению, сделался ближайшим другом Гитлера, а теперь — руководителем литературной части Государственного театра. Два воспоминания связываются у меня с Иостом и Государственным театром. Однажды, во время гастролей, я был принужден ставить пьесу Иоста. Так как пьеса была расплывчатой, даже не контрреволюционной, то с ней можно было сделать все, что угодно. (Впрочем, это можно сделать с любой пьесой.) Я вспоминаю одно место в этой пьесе, где я вставил сцену бокса между черно-красно-желтым знаменем,— цветом республики, и черно-красно-белым,— цветом национального движения в прежней Германии.

Победило последнее. Но в тот же момент на сцене появлялся боксер с красным флагом, с серпом и молотом, как представитель последней решительной схватки. Затем вся картина затемнялась. Это было в 1925 году. Вот доказательство того, как мы оценивали развитие событий. В Государственном театре я ставил одну только пьесу — «Разбойники» Шиллера, и несмотря на то, что у меня был договор на постановку нескольких пьес и мне предложил «республиканский руководитель» продолжать работу, все же работать там мне не пришлось.

Привожу выдержку из пьесы Иоста «Шлагетер», идущей сейчас в Государственном театре.

> Фр. Тиман. Нет, конечно, нет. Колючая проволока есть колючая проволока. Тут я знаю, где нахожусь... Нет розы без шипов... И в конце концов разве я позволю нагромождать на себя идеи?! Эту ерунду я знаю с восемнадцатого года. Братство, равенство, свобода... Красота и почтение. Салом ловят мышей. Вдруг посреди разговора — руки вверх! Ты обезоружен... Ты республиканская скотинка. Прочь на десять шагов со всем этим мировоззренческим салатом!.. Здесь много стреляют. Когда я вижу культуру... то разряжаю свой браунинг.

И дальше тот же Тиман говорит:

> Капитал создает работу. Точно капитал изобрел работу. Наоборот. Сначала солдаты. Солдаты создают факты. Мир... мы, люди, не духи... мы из плоти и крови, и закона жизни, поэтому не духовны, а кровавы. Понятно?..
>
> Лео Шлагетер. Как будто я не знаю этой старой песни... Но так как мы стоим у черты, то что делают священники?
>
> Фр. Тиман. Молятся... Ага!.. Я слышу, как ты чирикаешь, соловей: ...жертвы!
>
> Лео Шлагетер (кивает головой). Что они жертвуют?
>
> Фр. Тиман. Лучшее, что имеют... Кровь!
>
> Лео Шлагетер. Кровь?! Ты можешь представить себе священника, рассказывающего верующим, что он не может больше видеть крови.
>
> Фр. Тиман. Нет, они делают это до сегодняшнего дня. Они ломают тело и пьют кровь.
>
> Лео Шлагетер. Поскольку это допускает религия. Жизнь народа имеет те же основания. Правители должны уметь жертвовать... должны уметь видеть кровь... В 1918 году немецкий кайзер вдруг не смог больше видеть крови. Он освободил нас от присяги. Милость божия...

мистерия ответственности. Он раскрывает этим все невысказанное. Остается демократия.

И затем:

Лео Шлагетер. Жертва... Если я стою под пулями с двадцатью шестью человеками, с сорока — хвораю, а с шестьюдесятью — нахожусь под ударами, это все равно. Главное — народ должен взывать к священникам, имеющим смелость жертвовать лучшим, проливающим кровь, священникам, которые убивают.

Почему я так распространяюсь в послесловии? Потому что я пытаюсь показать в книге не только свое собственное развитие, а кусок истории культуры театра, правда, в тесной связи с моим собственным творчеством, и я думаю, что последний период, современный — фашистский, должен замкнуть круг. Пришедший к власти фашизм дает моей работе новый рельеф. Я живу и работаю уже два года с перерывами в СССР и имею случай убедиться, насколько трудно русскому читателю разобраться в обстановке, существовавшей в то время в Германии. Теперь ясно, что фашизм или национал-социализм пришел к власти вследствие предательства рабочих социал-демократией. Но ночь, опустившаяся в связи с пришествием фашизма над Германией, имела предпосылкой не светлый солнечный день, а серые туманные дни, наполненные упорной борьбой придавленного в культурном и экономическом отношении рабочего класса и реакцией, вылезающей из всех углов и закоулков.

Это нужно иметь в виду при чтении книги, подходя всесторонне к различным установкам театра, как театра политического.

Прежде всего, мою деятельность нельзя рассматривать как чисто художественное развитие театра, аналогичного, например, Гостиму. У меня был не один театр, а несколько, и работал я в театрах, которые не были подчинены мне. Понятно, в последних различные точки зрения обусловливали мою художественную и вместе с тем и политическую деятельность. Разумеется, в социал-демократической «Фольксбюне» я был вынужден делать массу уступок, для того чтобы вообще поставить что-либо.

В государственном театре, контролирующемся пра-

вительством, это само собой понятно. Но те театры, которыми руководил я лично, подчинялись различным законам, при которых каждый раз менялось лицо театра. Театр был всегда политическим. А именно: политическим в том смысле, который одобряет коммунистическая партия. При этом разумеется, что лицо театра иногда больше, иногда меньше обращено к тем слоям, которых сознательный пролетариат втягивает в свою борьбу.

В этом случае можно говорить о революционном театре (об обоих театрах — на Нолендорфплаце и о Лессинг-театре), который углублял классовую сознательность собственных партийных товарищей. Можно говорить о пролетарски-коммунистическом театре, каким был первый пролетарский театр и Вальнер-театр.

В моей книге имеются некоторые неясности, но необходимо принять во внимание, что во время практической работы теоретический метод еще не был выработан.

Странным может показаться читателю мое частое упоминание о финансовых возможностях. Я боюсь также, что мой вопрос о том, возможен ли, или невозможен пролетарский театр в догитлеровской Германии, неясно поставлен в книге. Мои разнообразные финансовые неудачи ставят вопрос очень конкретно. Фактически пролетариат собрал с большим трудом деньги для такого дорого стоящего предприятия, каким был наш театр. Здесь теоретически мы доходили до невозможного (несмотря на это, я до последнего дня работал в Германии в области политического театра). С другой стороны, на выборах в Берлине при 750 000 голосах прошел коммунистический список, т. е. теоретически должна была быть возможна работа не одного театра, а многих политических, или революционных, или пролетарских коммунистических театров (практически и один держался с трудом).

Так как в настоящий момент в Германии легально невозможен такой театр, нет смысла дальше останавливаться на данном вопросе. Это интересно только для будущего анализа причин. Моя книга кончается премьерой «Берлинского купца».

«Дрянь, долой» — было рефреном песенки Вальтера

Меринга в пьесе «Берлинский купец». «Дрянь, долой!» — было заголовком националистического фашистского «Локаль анцейгера», чувствовавшего себя достаточно сильным, для того чтобы поставить такое требование. При этой постановке, которая чрезвычайно резко была направлена против буржуазии и которая указывала на связь между марширующими колоннами и национал-социалистами и финансирующими их людьми, разорвалось несколько бомб. Даже центр запретил своим членам смотреть этот спектакль. Внезапно исчез какой бы то ни было либерализм в отношении так называемого «искусства», было проделано слишком резкое и критическое освещение всех реакционных интриг социал-демократии, начиная от военных и инфляционных спекулянтов и кончая национал-социалистами. Вследствие этого выявились еще в более быстром темпе, чем тот, к которому я привык, результаты этой постановки, как я писал в предыдущей главе, и не только в общественности, но и в моем собственном кругу. Концессионер и участник театра испугался и внезапно повернул вправо, т. е. взял все анонсы из левой печати и давал объявления исключительно в правые газеты. Кроме того, он пытался аннулировать мои договоры, по которым я имел право решать, какие ставить пьесы и каких принимать актеров. Началась упорная борьба. Весь персонал был за меня, но капиталисты и полиция помогли ему победить.

На победу, одержанную им, фактически повлияли политические изменения, шагнувшие настолько вперед, что всем стало ясно, что агрессивно-революционный театр мог опираться только на пролетариат.

Только таким образом могла быть создана для театра твердая база. Но это могло произойти только в том случае, если бы установка этого театра была пролетарски-коммунистическая. Таким образом, я обосновал бастион в театре на Ноллендорфплац, который мы считали постом, выдвинутым во вражескую страну (театр расположен между пролетарским кварталом и буржуазным). С остатком ансамбля я начал турнэ с пьесой Креде «218-й», тема которой — параграф, запрещающий делать аборты.

В этой постановке достойной внимания была попыт-

ка так преподнести сюжет (пьеса написана примитивно-натуралистически) зрителям, чтобы они были вынуждены сделаться активными и принять участие в волнующей теме. Может быть, благодаря этой очень простой форме пьеса прошла в Германии и в провинции 300 раз. Коллектив назывался театр Пискатора, и был третьим, носившим это название.

Второй постановкой была пьеса Т. Пливье — «Кули кайзера». Тема этой пьесы — восстание во флоте в 1917—1918 гг., но оно не кончается победой революции. Я показал, что уже при первых выступлениях выявилась предательская роль социал-демократии, и в своего рода эпилоге я заставил главных героев пережить года вплоть до постановки, причем я установил, как и почему они изменились после пережитого энтузиазма, втянулись в мутный поток демократии, стали социал-демократами, фашистами и беспартийными, и только один член компартии высоко держал знамя революции.

Не пораженчество заставило меня найти такую концовку, а призыв к правде и страх перед беспечностью, с которой большая часть пролетариата Германии не видела еще своего врага, давно и глубоко въевшегося в ее ряды. Между тем после долгих лет борьбы организовалось отделение «Фольксбюне», которое сейчас приняло название «Юнге фольксбюне». Мы вместе взяли Вальнер-театр. Были поставлены пьесы: Ганса Отвальда — «Каждый день по четыре», Биль-Белоцерковского — «Луна слева», Анатолия Глебова — «Инга» и Фридриха Вольфа—«Пробуждение Тай-Янг». В «Пробуждении» Вольф и я поставили себе задачей показать, на какой политической почве находится сейчас Германия (хотя место действия пьесы — Китай). Мы хотели показать, что мы находимся накануне решения, что «середина» разрушена, что имеется демократия, реформизм, что сейчас необходимо объединение и усиление всех пролетарских сил, для того чтобы противодействовать грозящей справа опасности. Общественность откликнулась на постановку очень интересно. Партийная пресса вполне одобрила эту постановку, а правая встретила ее шипением и отрицанием (частично даже признавая правильность постановки проблемы), а фа-

шисты (черное знамя) и буржуазно-социально-либерально-демократическая пресса бушевала, как Зевс,— без удержу и без точки зрения.

Между тем преследования меня лично продолжались. За прежние долги меня посадили в тюрьму. Но все эти перерывы не могли помешать нашей работе. Политический театр должен был быть продвинут как раз в тот момент, когда раздраженные массы мелкой буржуазии могли скользнуть в одну или другую сторону, так как многие были разочарованы безвыходностью своего экономического положения, пропагандой национал-социализма и отыгрывались на романтических фразах.

Когда меня пригласили в СССР, моя деятельность была прервана, но ее продолжали сорганизовавшиеся коллективы (как, например, труппа «Юнге Шаушпилер» (молодых актеров), «труппа 1931 года» и т. д.

Каковы наши задачи? Мы не созданы для того, чтобы пассивно наблюдать, как враждебный пропагандистский аппарат оглушает сознание, уводит людей от действительности. Хотя сейчас нет возможности развивать наши силы в Германии, но наш долг собрать и объединить эти силы, подготовить их к выполнению стоящих перед ними задач. Вся книга в целом показывает, насколько необходимо было такое объединение художественных политических сил в области театрального движения, и какая велась упорная борьба за создание политического театра.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Поссарт — знаменитый классический актер, впоследствии директор Мюнхенского придворного театра (теперешний Государственный театр).

[2] Пфемферт Франц — последовательный революционер, во время войны выпускавший журнал «Наступление», основавший революционное издательство и на ряду с ним книжную лавку в Берлине, продававшую революционную литературу.

[3] Джона Гартфильда знают и в СССР, как изобретателя фотомонтажа, который он развил в самостоятельное искусство — как патетическое, так и сатирическое (книжные обложки издательства «Малик», журнал A. J. Z. и т. д).

[4] Георг Гросс — гениальный рисовальщик и сатирик, автор «Лица господствующего класса».

[5] Вальтер Меринг—писатель-сатирик (см. дальше «Берлинский купец»).

[6] Франц Юнг—несколько авантюристически настроенный человек, захвативший однажды в Штерне судно, для того чтобы подарить его СССР. За это он был заглазно осужден на пять лет тюрьмы. Автор ряда драм и романов.

[7] Дадаизм — течение в искусстве и литературе, сложившееся во время войны и представлявшее собою анархический бунт против всякой системы в жизни и в искусстве. Дадаизм выражал протест мелкобуржуазной интеллигенции против социальных последствий империалистической войны.

[8] Как реагировали власти на постановку «Ткачей»? Конечно, при нынешних условиях такая пьеса должна иметь возбуждающее влияние на большую часть столичного населения. Публика сопоставит изображаемое в пьесе оправдание мятежа с современностью и найдет между ними сходство. Государственный и общественный строй 1844 года остался еще до сих пор; социал-демократическая агитация поддерживает убеждение, что господство капиталистического строя неизбежно связано с эксплоатацией рабочего класса. Социал-демократическая пресса поняла агитационное значение пьесы... И нужно опасаться того, что низшие слои населения, под впечатлением доносящихся до них со

сцены и ежедневно повторяемых слов социал-демократов, могут быть охвачены возмущением против существующего строя». (Из ответа полицей-президента фон-Рихтгофена на жалобу от 4 февраля 1893 года против запрещения постановки «Ткачей».)

Как реагировал пролетариат?

«...Во время четвертого действия («Ткачей») волнение в публике было сильнее, чем на сцене. Люди не могли сдержать своего недовольства и своего осознанного благодаря пьесе участия во всем происходящем. Только с трудом удалось сдержать готовую разразиться бурю. Во время представления раздался громкий крик, прервавший на несколько минут действие. Это был крик возмущения человеческой нуждой». (Из одного газетного отчета.).

9 Артур Голичер — известный немецкий публицист, принимал участие в работах общественных революционных организаций, как Межрабпом и др. Бывал в СССР, написал об СССР книгу.

10 Людвиг Рубинер — автор драмы: «Бессильные».

11 Рудольф Леонгардт — писатель, автор пьесы: «Парус на горизонте».

12 Карл-Гейнц Мартин — организатор первого пролетарского театра, принимал участие в организации «Трибуны» в Берлине, открывшейся пьесой Толлера «Перемена». Но Мартин не сохранил последовательной пролетарской установки, а отошел в область «чистого» искусства и коммерческого театра. Он еще раз включился в среду пролетарских интересов как директор «Фольксбюне». Но, несмотря на обещания, которые он давал революционной части — филиалам теперешней «Юнге Фольксбюне», он все же был заодно с руководством «Фольксбюне». В его бытность директором произошло принудительное исключение рабочего комитета «Юнге Фольксбюне». В 1932 году он взял на себя руководство Немецким театром, от которого отказался М. Рейнгардт, и уже при нем была снята пьеса молодого драматурга Гая вследствие давления клерикальных кругов.

13 Альфред Бейерле — известный рассказчик, перешел теперь в ряды социал-фашистов.

14 Юнг — «Канаки» и «Как долго будет еще существовать буржуазная справедливость», К. А. Витфогель — «Калеки», Эптон Синклер — «Принц Гаген», Горький — «Враги», коллективное творчество — «День России».

15 Моабит — рабочий квартал Берлина.

16 Венская «Арбейтер цейтунг» от 2 мая 1924 г.

17 Считаю, что общественный строй должен быть разрушен.

18 Здесь ключ к дальнейшему обсуждению вопроса о том, почему профессиональный театр находился в менее благоприятных условиях, чем агитпропбригады. В СССР, конечно, трудно себе представить это. Но разница была слишком велика. Пролетариат был беден и нищал со дня на день, так что ему с большим трудом удавалось раздобывать

пропитание и не оставалось ничего для культурных потребностей, как газета, театр и кино. Таким образом, аппарат профессионального театра было трудно содержать. Агитбригады в финансовом отношении могли вполне продержаться, потому что члены их были либо рабочие с производства, либо безработные, получавшие пособие (правда, ничтожное); таким образом, их выступления не ложились бременем на массу. Имеются товарищи, утверждающие на этом основании, что революционно-профессиональный театр невозможен до того, как власть перейдет к пролетариату (диктатура пролетариата). В послесловии я подробно остановлюсь на этом.

[19] Статья была помещена в журнале профсоюза работников театра и это обстоятельство, а также мысль о «Фольксбюне» помешали мне дать в ней ту критику пьесы, вскрыть те недостатки, которые собственно и были поводом для переработки. Но кроме того, советский читатель должен знать, что эта постановка, масштаб которой был бы чрезвычайно велик и для советских условий, была связана с совершенно новыми средствами передачи, с созданием новой, незнакомой актерам сценической площадки и, вследствие этого, с новой работой с актерами, с полной переработкой текста и т. д. Все это продолжалось около шести недель. Советские театры, насколько я знаю, работают над постановкой 3-4 месяца, а иногда и год. Многое, на что я здесь жалуюсь, связано с определенным временем, но я пишу это, чтобы дать общую картину всего происходившего.

[20] Мыслю — значит существую.

[21] «Фольксбюне» противопоставила требованиям филиалов — ставить пьесы пролетарского классового содержания — требование об общечеловеческом величии, понимая под этим, повидимому, обожествление человека, человека как центра земли, как надпартийного «я». При этом членам «Фольксбюне» предлагалась назойливая неопределенность, а в качестве программы — культурное наследство, принимаемое не критически, а с полным уважением, независимо от того, что оно могло служить в основном для затушевывания в чисто реформистском духе непереходимых и все углубляющихся классовых противоречий под лозунгом «нейтралитета» и «суверенитета» искусства. Форменная авантюра! Теперь ясна разница между далеко шагнувшим вперед, находящимся в периоде социалистического строительства пролетариатом СССР, который критически воспринимает культурное наследство, и германскими рабочими, которым нужно еще шаг за шагом разъяснять элементарные понятия.

[22] Мне непонятно, почему в СССР при постройке многих театров эта идея театрального здания еще не применялась. Я убежден, что при таком техническом усовершенствовании возникнет новая драматургия.

[23] Отсутствие времени часто служит извинением за невыполненные планы. Нужно всегда рассчитывать на то, что четыре-шесть недель обычно идет на репетиции в немецком театре. Но, как говорилось выше, пьеса писалась специально для театра, и четыре-шесть недель происходили не только сценические и актерские репетиции, но и полное изменение и разработка пьесы, сценическое оформление — эскизы сценической конструкции и сами конструкции, эскизы частей фильма и сам фильм, общий план постановки и работы актеров, композиция музыки и все прочее. Теперь, когда я стал свидетелем того, сколько

времени уходит на это в театрах СССР, я кажусь себе всадником, ехавшим через Баденское озеро! Даже для немецких условий этот срок был слишком коротким, если представить себе, что другие театры работают обычно, не изменяя текста и не смея производить эксперименты.

[24] «Распутин» — это немецкое название пьесы А. Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы» (Перев. М. З.).

[25] «Пискатор обладает технической фантазией, какая прежде никогда не встречалась. Он развязал все сценические силы, раскрыл все тайны сцены. Его конвейер означает действительно больше, чем просто трюк. Пискатор отменил классическое единство места, времени и пространства и вернул сцене характер чудесного благодаря гениальному овладению всеми современными техническими средствами».

Курт Керстен («Вельт ам абенд» от 24 января 1928 г.).

[26] Тилла Дюрье — известная берлинская артистка, играющая характерные роли.

[27] Следующие главы описывают тогдашнее «настоящее». Я их оставляю нарочно в главных моментах такими, как они были написаны, потому что они дадут читателям, как дневник, картину дальнейшего развития, которое приводит меня снова к владеющей мною идее.

[28] Заголовок статьи о Пискаторе в газете «Локаль анцейгер» от 7 сентября 1932 г.

[29] Кон — настоящая фамилия немецкого писателя Эмиля Людвига.

# СОДЕРЖАНИЕ

Гиз 143.
Тираж 5.000.
Сдано в набор 5/VIII 1933 г.
Подписано к печати 1/II 1934 г.
Бумага 82 × 110 1/32.
Печ. л. 14 1/2, бум. л. — 3 5/6.
Печатн. знаков 157696 в бум. л.
Заказ № 3054.
Уполн. Главлит. Б — 29568.

ЛОЦТ Наркомвоенмора им. Клима Ворошилова (Ленинград, пл. Урицкого, 10).

Цѣна 3р. 75к.

Переплетъ 75к.

